В. А. ВЕРЕЩАГИНЪ

СТАРЫЙ ЛЬВОВЪ

ПЕТРОГРАДЪ
1915

PRINTED IN RUSSIA.

7.50
TX721

В. А. ВЕРЕЩАГИНЪ

СТАРЫЙ ЛЬВОВЪ

ПЕТРОГРАДЪ

1915

Птг. Рыночная, 10.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Первые листы „Стараго Львова“ уже выходили изъ печатнаго станка, когда современный намъ Львовъ, покорный тревожной исторической участи, былъ, по стратегическимъ соображеніямъ, отданъ безъ боя врагамъ. Лишаетъ-ли это случайное событіе предлагаемый очеркъ всякаго значенія, если, вообще, за нимъ признавать таковое? — Вотъ вопросъ, на которомъ останавливался авторъ.

Выпускаемый трудъ заключаетъ краткое историческое описаніе древняго русскаго города и подробный обзоръ его художественныхъ сокровищъ. Трудъ этотъ проникнутъ глубокимъ убѣжденіемъ въ конечномъ торжествѣ національнаго чувства исконно-русскаго населенія Галиціи и такой же непреклонною вѣрою въ грядущее единство русскаго и польскаго народовъ, до сихъ поръ разобщенныхъ исторіей.

На интересы историческаго прошлаго не могутъ отражаться колебанія измѣнчиваго счастья.

Ни въ чемъ не умаляютъ эти колебанія и вѣковѣчнаго значенія произведеній художественнаго творчества.

Остаются, наконецъ, неизмѣнными, по весьма понятнымъ причинамъ, и выраженныя въ книгѣ политическія убѣжденія и вѣрованія.

Всѣ эти положенія безспорны.

Не выпускать, при такихъ условіяхъ, настоящаго очерка было бы доказательствомъ малодушнаго смущенія передъ временной неудачей и позорнаго отсутствія вѣры въ беззавѣтное геройство русскаго солдата и несокрушимое могущество родины. Да будутъ эти чувства намъ чужды! — Старый Львовъ къ намъ вернется, какъ вернется все отъ насъ отторгнутое.

Сильный этой стойкой увѣренностью, я обращаюсь къ читателю.

П. Гродецкій: Архистратигъ Михаилъ. (Городская ратуша).
P. Grodecky: L'archange St. Michel. (Hôtel de ville).

ОЧЕРКЪ ИСТОРІИ ГАЛИЦКОЙ РУСИ. *

осподствующія идеи и давно признанныя истины нерѣдко выливаются въ красивыя созвучія. Летятъ эти созвучія по бѣлому свѣту, срываются съ языка легко и безсознательно, умиляютъ и трогаютъ, а потомъ — вдругъ утрачиваютъ свою заманчивую прелесть, отъ частыхъ повтореній дѣлаясь банальными и плоскими. Но ихъ не избѣжать; они „до вѣку не сломятся“.

Такой образной истиной, обратившейся въ ходячую фразу, представляется прозваніе Галиціи „колыбелью славянства“. Это крылатое слово старо и избито, но ярче не выразить историческаго значенія нашей новой окраины, — ни вспышкой фантазіи, ни полетомъ творческой мысли.

Исторія насъ учитъ, что сѣверо-восточные склоны и предгорья Карпатъ были, дѣйствительно, тѣмъ общеславянскимъ гнѣздомъ, изъ котораго славяне разошлись въ разныя стороны. Она говоритъ намъ далѣе,

---

* Предлагаемый очеркъ жизни и искусства стараго Львова появился первоначально въ журналѣ „Старые Годы“ за Апрѣль-Май 1915 года. Съ любезнаго согласія редактора-издателя журнала, очеркъ этотъ выпускается мною въ настоящее время, въ видѣ отдѣльной книги, съ нѣкоторыми дополненіями въ текстѣ и прибавленіемъ новыхъ воспроизведеній.

что еще въ VI и VII вѣкахъ славяне производили оттуда нашествія на Восточную Имперію и тамъ же основывали рядъ славянскихъ государствъ.

Къ хронологической точности этихъ свѣдѣній нужно, конечно, относиться съ безграничной осторожностью. Вся исторія не только того времени, а и далеко за нимъ послѣдующаго, основана исключительно на изустныхъ преданіяхъ, очень рѣдко подкрѣпленныхъ безспорностью вещественныхъ памятниковъ. Собиравшіе же эти преданія лѣтописцы должны были вносить въ разработку историческихъ образовъ такое понятное участіе личнаго чувства, которое лишаетъ ихъ всякаго характера непреложной дѣйствительности. Подобная достовѣрность намъ, впрочемъ, и не нужна. Не съ цѣлью захватить всю сложнѣйшую жизнь Червонной Руси набрасываются эти строки, а съ цѣлью отмѣтить однѣ главныя вѣхи, стоящія на пути ея историческаго развитія.

Изученіе исторіи народа безъ ознакомленія съ произведеніями его искусства допустимо; оно неполно, но возможно. Разработка же воплощенныхъ въ искусствѣ эстетическихъ его идеаловъ, безъ историческаго освѣщенія его жизни, совершенно немыслима. Смѣю далѣе думать, что такое, именно, освѣщеніе, даже поверхностное, исторической жизни восточной Галиціи и ея древней столицы, давно уже померкло въ памяти большинства изъ читателей и забываю на время интересы счастливыхъ избранниковъ.

Послѣ первыхъ историческихъ свѣдѣній о славянахъ, проходятъ вѣка гробового молчанія. „Въ лѣто 6489 (981)“, вѣщаетъ намъ Несторъ: „иде Володимеръ къ Лехомъ и зая грады ихъ Перемышль и Червень“. Послѣдній городъ, нынѣ село Чермно, былъ въ то время главнымъ средоточіемъ городовъ, рас-

положенныхъ по рѣкамъ Сану, Бугу и верховьямъ Днѣстра; отъ него и произошло названіе „Червонной Руси“.

Карамзинъ высказываетъ, по поводу похода Владиміра, обоснованное доказательствами предположеніе, что города эти состояли подъ русскимъ владычествомъ еще при Олегѣ, были потомъ отобраны поляками при слабомъ Ярополкѣ и снова завоеваны Владиміромъ. Послѣ его смерти галиційскія земли опять захватываются поляками, отъ которыхъ онѣ снова отвоевываются уже его сыномъ Ярославомъ Мудрымъ въ 1031 году. Съ этого, именно, времени восточная Галиція опредѣленно входитъ въ составъ русскаго государства, составляя принадлежность сначала Кіевскаго великокняжескаго стола, а потомъ менѣе крупныхъ удѣловъ. Наступаетъ, вмѣстѣ съ тѣмъ, и для этой окраинной части Руси тревожное время удѣльныхъ усобицъ — вѣковая борьба и безконечныя распри, наемные убійцы и крамола, измѣна и коварство, двѣ, три свѣтлыя личности среди вертепа разбойниковъ, въ морѣ человѣческой крови.

По смерти Ярослава въ 1054 году, Галицкая земля постепенно закрѣпляется за родомъ его внука, Ростислава Владиміровича, оставаясь за этимъ родомъ около ста лѣтъ. Ростиславовичи основываютъ въ Галичинѣ три княжества: Перемышльское, Теребовельское и Галицкое, воюютъ, защищая свои владѣнія, съ великими князьями Кіевскими, половцами, венграми и поляками, заботятся о заселеніи страны, о народномъ хозяйствѣ, торговлѣ, о постройкѣ укрѣпленныхъ городовъ и достигаютъ исключительнаго благосостоянія при Ярославѣ Осмомыслѣ. Этотъ князь воспѣвается даже въ Словѣ о полку Игоревѣ.

„Галицкій Осмомысле Ярославе“, говоритъ неизвѣстный талантливый поэтъ и публицистъ XII вѣка,

„пышно сѣдиши на своемъ златокованномъ столѣ; подперъ горы Угорскія своими желѣзными пълкы, заступивъ Королеви (венгерскому) путь; затворивъ Дунаю ворота, меча бремены (тяжести) чрезъ облакы, суды радя до Дуная. Грозы твоя по землямъ текутъ, отворяеши Кіеву врата"...

Сынъ Осмомысла, Владиміръ былъ послѣднимъ изъ рода Ростиславовичей. Съ его смертью, въ 1198 году, княжій столъ переходитъ въ родъ праправнука Мономаха, — Романа, князя Владиміръ-Волынскаго, который, соединивъ свои удѣльныя земли съ галицкими, основываетъ княжество Галицко-Владимірское.

Княженіе Романовичей отмѣчается, съ одной стороны, еще бо́льшимъ усиленіемъ могущества Червонной Руси, съ другой — продолженіемъ упорной борьбы съ внѣшними врагами, къ которымъ прибавляются Литва и татары.

Въ лѣтописяхъ сохранились нѣсколько интересныхъ характеристикъ князя Романа. Лѣтописецъ сравниваетъ его по храбрости съ львомъ и туромъ, по свирѣпости съ „коркодиломъ", по быстротѣ съ рысью, по мощи — съ орломъ. Объ обращеніи, затѣмъ, Романа съ плѣненными Ятвягами, обитавшими между Литвой и Польшею, которыхъ онъ впрягалъ въ плугъ, заставляя пахать, сохранилась народная поговорка: „Романе худымъ живеши, Литвою ореши". Могущество князя Романа, владѣвшаго за послѣднее время своей жизни и Кіевомъ, было такъ велико, что тотъ же лѣтописецъ величаетъ его „Самодержцемъ всей русской земли". Имя его было, наконецъ, извѣстно и Ватикану. Папа Иннокентій III — „Deus in terris" отправилъ къ нему посольство, предлагая, при условіи перехода его въ католичество, королевскій вѣнецъ и содѣйствіе папскаго меча для пріобрѣтенія новыхъ земель.

— „Такій ли то мечъ Петровъ у папы“, гордо отвѣтилъ послу Романъ, обнажая свой мечъ: „ижъ имать такій, то можетъ города давати, а азъ доколѣ имамъ, и при бедрѣ, не хочу куповати ино кровью, якоже отцы и дѣды наши размножили землю Русскую“.

Это была первая попытка латинизаціи Руси. Она повторилась при преемникѣ Романа, князѣ Даніилѣ Романовичѣ, которому тотъ же папа, заручившись его согласіемъ принять унію, обѣщалъ созвать крестовый походъ противъ Татаръ и тоже прислалъ королевскій вѣнецъ. Даніилъ былъ вѣнчанъ королемъ Руси въ 1258 году въ городѣ Дрогичинѣ, самимъ папскимъ легатомъ. Крестоваго похода, однако, папѣ собрать не удалось и новый король прервалъ всякія сношенія съ Римскимъ престоломъ. Изъ его преемниковъ королевскій титулъ носилъ князь Юрій Львовичъ, на печати котораго значилось „Domini Georgi regis Russiae“.

По смерти Даніила, еще сохранилось нѣкоторое время единство дѣятельности князей Галицкой и Владиміро-Волынской земель, но въ XIV вѣкѣ, по прекращеніи дома Романовичей, Волынь захвачена была Литовскимъ княземъ Любартомъ.

Что касается до Галиціи, то изъ имѣющихся объ этой эпохѣ запутанныхъ, а отчасти и противорѣчивыхъ свѣдѣній, можно придти къ заключенію, что, съ пресѣченіемъ русскаго княжескаго рода, бояре призвали на княжескій престолъ свойственника Романовичей, князя Мазовецкаго, Болеслава Тройденовича, котораго черезъ три года отравили за переходъ въ католичество и притѣсненіе православія. Смертью Болеслава воспользовался ближайшій его родственникъ, польскій король Казиміръ Великій, который, подъ предлогомъ отмщенія, ворвался съ войскомъ въ Львовъ и объявилъ галиційскія земли присоединен-

ными къ польскому королевству. Это событіе произошло въ 1340 году, которымъ и завершается судьба древне-Галицкаго русскаго княжества.

Историческіе источники удостовѣряютъ, что, за свое двухвѣковое существованіе, это княжество, несмотря на цѣлый рядъ ужасающихъ войнъ и внутреннихъ смутъ, несмотря на то, что оно, въ качествѣ окраиннаго, стало удѣломъ младшихъ родовъ, — дѣлается однимъ изъ самыхъ сильныхъ и вліятельныхъ на всемъ Юго-Западѣ.

Осмомыслъ „отворяетъ ворота Кіеву", Романъ величается Самодержцемъ всея Руси; Даніилъ облекается въ королевскій вѣнецъ; королемъ Руси величается и его внукъ Юрій I; послѣдній, наконецъ, русскій князь Юрій II, въ отличіе отъ другихъ русскихъ князей, остававшихся еще подъ татарскимъ вліяніемъ, впервые называетъ себя „Dux minoris Russiae". Въ то время, когда татарскіе баскаки еще бушевали въ сѣверной Руси, а Московскіе и тверскіе князья ссорились за великокняжескій столъ, сильные Галицко-Владимірскіе князья „Dei gratia duces totius terrae Russiae, Galiciae et Lodomeriae", изъ дружбы и милости — „sincera amicitia et favore" — обѣщаютъ защищать рыцарей Тевтонскаго ордена отъ татаръ, зависимости отъ которыхъ они, слѣдовательно, тогда уже не признавали.

Червонная Русь достигаетъ, такимъ образомъ, за русское владычество значительнаго благосостоянія, крѣпнетъ, растетъ и густо заселяется. Богатѣютъ и ея князья, что доказывается громадной добычей, захваченной изъ княжескихъ сокровищъ Казиміромъ Великимъ при взятіи Львова: золото, серебро, жемчуга, два золотыхъ креста, два такихъ же вѣнца съ дорогими каменьями, драгоцѣнныя багряницы, золотой княжій престолъ и крупныя суммы денегъ.

Рынокъ (старые дома).

Place du Marché (vieilles maisons).

Объяснять поэтому, какъ это дѣлаютъ польскіе историки, легкость перехода Галицко-Владимірскаго княжества подъ польское владычество исключительно ослабленіемъ княжеской власти, раздорами бояръ и родственными связями дома Романовичей съ королемъ Казиміромъ, или добровольной ему уступкой княжества родственниками отравленнаго Болеслава—едва ли основательно. Причины паденія Галицкой Руси нужно искать въ болѣе вѣскихъ основаніяхъ, а именно въ полной ея обособленности послѣ перенесенія великокняжескаго стола, а слѣдовательно и всего центра тяжести политической и религіозной жизни Русской земли, изъ Кіева во Владиміръ на Клязьмѣ, а оттуда въ Москву.

Къ концу XII вѣка, Кіевъ, опустошенный татарскими разгромами, утрачиваетъ свое значеніе общеземскаго центра. Суздальская же область, а потомъ Москва, хотя и замѣняютъ его въ качествѣ княжествъ, господствующихъ надъ остальной Русью, слишкомъ отдалены отъ владѣній Галицкихъ князей для активнаго въ ихъ судьбы вмѣшательства. Къ тому же, Московскихъ князей гораздо болѣе занималъ въ то время вопросъ о сверженіи татарскаго ига, чѣмъ судьбы Галиціи. Единственный же князь, который, по своей силѣ и могуществу, могъ бы, дѣйствительно, за нее заступиться, — великій „собиратель русской земли“, Іоаннъ Калита, доживалъ тогда послѣдніе дни.

Оставшись, такимъ образомъ, совершенно разобщенной отъ остальной Россіи, Червонная Русь, благодаря своимъ порубежнымъ отношеніямъ съ Польшей, не могла, при первыхъ же неблагопріятно сложившихся для нея обстоятельствахъ, не перейти именно въ польскія руки.

Съ утратой въ 1340 году самостоятельности, Галичина переживаетъ нѣсколько десятковъ лѣтъ тревож-

наго переходнаго времени. Казиміру Великому не сразу удалось ее покорить. Ему пришлось долго и много воевать какъ съ литовцами, такъ и съ возставшимъ противъ него мѣстнымъ населеніемъ, призывавшимъ на помощь татаръ. По его смерти, въ 1370 году, польское королевство, а, слѣдовательно, и вся Червонная Русь, переходитъ къ его племяннику и ближайшему родственнику, королю Людовику Венгерскому, который отдаетъ ее своему свояку, князю Владиславу Опольскому въ личное и удѣльное владѣніе, взамѣнъ отказа послѣдняго отъ правъ на польскій престолъ. Девятилѣтнее правленіе Опольскаго, заканчивается отреченіемъ отъ управленія Русскими землями въ пользу того же венгерскаго короля.

Земли эти управляются, затѣмъ, въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ венгерскими и мѣстными старостами, а со смертью Людовика переходятъ вмѣстѣ съ польской короной къ его младшей дочери, молодой и „красной“ королевѣ Ядвигѣ.

Ядвигѣ не было пятнадцати лѣтъ, когда она вступила на польскій престолъ; она была обручена съ избранникомъ сердца, княземъ Вильгельмомъ Австрійскимъ. Бракъ этотъ не соотвѣтствовалъ, однако, политическимъ взглядамъ и сословнымъ интересамъ польскихъ магнатовъ. Рѣшивъ воспользоваться молодой королевой для осуществленія своихъ плановъ, — соединенія Польши съ Литвой и расширенія личныхъ правъ и привилегій, — они предложили ей въ женихи литовскаго князя Ягелло и, при могучей поддержкѣ духовенства, а можетъ и самого папы, разсчитывавшихъ обратить этимъ путемъ православную тогда Литву въ католичество, — настояли на своемъ намѣреніи. Ядвига отказала князю Австрійскому и покинула Венгрію для Кракова, куда отправилась на свиданіе

съ будущимъ, невѣдомымъ мужемъ, втрое ея старшимъ по возрасту.

Обаятельное зрѣлище долженъ былъ представлять этотъ торжественный выѣздъ молодой королевы, верхомъ на конѣ, по пустыннымъ и безлюднымъ дорогамъ, съ блестящей дружиной соратниковъ отца, на встрѣчу неизвѣстной судьбѣ. Жертва неумолимой государственной политики, оторвавшей ее отъ отчаго дома и разбившей ея юное сердце, она несла въ своихъ маленькихъ ручкахъ двумъ великимъ народамъ: вѣковую вражду и непримиримую ненависть, громы побѣдъ и безславія пораженій, страстные кличи фанатиковъ...

Можно вѣрить въ конечное предопредѣленіе исторической жизни народовъ и жизни отдѣльной человѣческой личности, какъ въ наиболѣе логичное объясненіе недоступныхъ пониманію событій. Но поражающая связь между величайшими и ничтожнѣйшими изъ этихъ событій останется на вѣки неразрѣшимой загадкой.

Бракъ Ягелло съ Ядвигою состоялся въ Краковѣ въ февралѣ 1386 года; онъ пріобрѣлъ крупное историческое значеніе.

Литовско-русское государство, подготовленное всей предшествовавшей своей исторіей къ полному обрусѣнію, встрѣчаетъ на этомъ историческомъ своемъ пути роковое препятствіе.

Польское королевство воздвигаетъ прочное основаніе своему будущему единенію съ великимъ княжествомъ Литовскимъ и, завершивъ это единеніе послѣ упорной борьбы, въ 1569 году, Люблинской уніей, становится могущественной „Рѣчью Посполитой“.

Семейные раздоры Рюриковичей съ Пястами превращаются въ національную вражду двухъ родственныхъ племенъ на почвѣ религіозной нетерпимости.

Для Червонной Руси наступаетъ вторая эпоха ея исторической жизни, страдная эпоха владычества Польши.

„Нѣтъ подъ солнцемъ такого притѣсненія, какое терпитъ Церковь православная въ странахъ короны польской“, пишетъ Бѣлорусскій епископъ въ началѣ XVIII вѣка царю Петру I. Эти его слова превосходно характеризуютъ всю многострадальную жизнь Польско-Галицкой Руси.

Русскіе жители соединенной польско-литовской державы различались отъ остальныхъ своей вѣрой и народностью. Нужно было раздавить и ту и другую для уничтоженія ихъ самобытнаго историческаго характера и права на самостоятельную будущность, — для прекращенія родственной связи религіи, языка и обычая между Малой и Великой русской землей. И, предвосхищая историческій завѣтъ іезуита Лойолы — этого свѣточа всей католической религіозной борьбы, начали сильные давить слабыхъ безъ состраданія и жалости, безъ брезгливости къ средствамъ, — поощреніемъ и угрозами, убѣжденіемъ и насиліемъ. Шесть долгихъ вѣковъ, съ незначительными лишь просвѣтами, длилась на Червонной Руси эта неравная борьба между сокровенной любовью къ наслѣдію предковъ и незнающимъ преградъ ослѣпленіемъ польскаго безпощаднаго фанатизма.

Еще въ эпоху самостоятельности Галицкаго княжества, пропаганда католицизма стала распространяться въ немъ черезъ пришлыхъ монаховъ — доминиканцевъ и францисканцевъ; она укрѣпилась при Казимірѣ Великомъ. — „Приде король Краковскій“, читаемъ мы въ лѣтописи: „со многою силою и взяше лестію землю

Волынскую и Галицкую и много зла христіанамъ сотвориша, а церкви святыя претвориша на латинское богомерзкое служеніе". Такія гоненія и возведенныя въ систему насильственныя совращенія въ католичество продолжаются и при всѣхъ его преемникахъ. Въ XV и XVI столѣтіяхъ „дѣютъ поляки православнымъ великія втисненія и наѣзды, и грабежи, и кгвалты".

Въ это время, на защиту угнетенной вѣры и народности, выступаютъ знаменитыя западно-русскія православныя братства, изъ которыхъ первенство, какъ по времени основанія, такъ и по самоотверженной дѣятельности, принадлежитъ Львовскому братству.

Возникнувъ первоначально въ первой половинѣ XV вѣка, какъ и всѣ остальныя, въ видѣ простого патроната съ самымъ свободнымъ доступомъ, Львовское братство получаетъ въ послѣдней четверти XVI столѣтія отъ Константинопольскаго патріарха утвержденный имъ уставъ и право „ставропигіи", т. е. непосредственную зависимость отъ одного патріарха. Это право не только давало ему полную автономію, но и предоставляло, повредившую впослѣдствіи его дѣлу, возможность обличать самихъ епископовъ въ случаѣ отступленія ихъ отъ церковныхъ законовъ и отлучать ихъ отъ Церкви. Религіозно же просвѣтительная дѣятельность братства заключалась въ защитѣ интересовъ православной Церкви и общаго русскаго дѣла въ самомъ широкомъ его смыслѣ, выражаясь въ устройствѣ школъ, типографій, богадѣленъ, больницъ, дѣлахъ благотворенія, выкупѣ плѣнныхъ, выкупѣ русскихъ земель и домовъ изъ рукъ евреевъ и армянъ, выборѣ депутатовъ на соборы и сеймы, посланіяхъ королямъ и патріархамъ и въ заступничествѣ за гонимую вѣру.

Лѣтопись Львовскаго братства за конецъ XVI-го и все XVII столѣтіе свидѣтельствуетъ о необычайно

самоотверженной его дѣятельности на послѣднемъ, именно, поприщѣ и представляетъ непрерывную борьбу съ притѣснителями православія. Эта борьба сдѣлалась особенно тяжелой послѣ Брестской церковной уніи — изворотливаго компромисса, изобрѣтеннаго іезуитами для скорѣйшаго достиженія латинизаціи православной польской Руси.

Главная сущность уніи заключалась въ томъ, что католическая Церковь, всегда согласная пожертвовать многими изъ своихъ догматовъ для признанія главенства папы, принимала въ свое лоно тѣхъ православныхъ, которые признаютъ это главенство, а также происхожденіе Св. Духа и отъ Бога-Сына, оставляя неприкосновеннымъ институтъ брачнаго духовенства и богослуженіе на родномъ языкѣ. Идея объ уніи встрѣтила, какъ это ни прискорбно, горячее сочувствіе въ нѣкоторыхъ членахъ высшей іерархіи самихъ православныхъ братствъ. Православные епископы смотрѣли на стремленіе братствъ къ автономіи и на свою подчиненность свѣтской власти, какъ на нарушеніе іерархическихъ правъ и, несмотря на полезную для Церкви дѣятельность братствъ, правами своими поступаться не желали.

Брестскій соборъ, созванный изъ представителей западно-русскаго духовенства въ 1596 году, несмотря на крупный расколъ между участниками, призналъ унію состоявшеюся. Положеніе православныхъ стало еще невыносимѣе. О послѣдующихъ невыразимыхъ „втисненіяхъ“ православной вѣры свидѣтельствуютъ безчисленныя документальныя данныя.

Русскихъ священниковъ сажаютъ въ тюрьму, вырываютъ изъ рукъ и кидаютъ на землю Св. Дары, запираютъ церкви, оскверняютъ алтари, запрещаютъ звонить въ церковные колокола, провожать мертвыхъ

Порталъ часовни Трехъ Святителей.

Portail de la chapelle des Trois Saints.

на кладбище и ходить со Св. Дарами по улицамъ, принуждаютъ силой дѣтей посѣщать польскія школы, взрослыхъ ходить въ костелы, сопротивляющихся бьютъ палками.

Русскія церкви, которыя поляки называли синагогами, отдавались ими въ аренду евреямъ; имъ однимъ было, между прочимъ, предоставлено право печь и продавать православнымъ св. Пасху. Евреи же держали у себя церковные ключи и языки колоколовъ, давая то и другое только за деньги. Сохранилась даже, по этому поводу, характерная народная пѣсня, которую распѣваютъ и до сихъ поръ галиційскія дѣвушки на вечерницахъ пасхальной недѣли: „Ѣде, ѣде, Зельманъ, ѣде, ѣде его братъ"... Сложилась эта пѣсня въ то время, когда русскіе крестьяне ожидали подъ церковью прибытія еврея, ее арендовавшаго, и выражали свою радость при его приближеніи.

Русскіе люди, противившіеся принятію уніи или католичества, должны были выселяться на окраину города и собираться для молитвы на поляхъ. Изувѣрство враговъ православія на польской Руси доходило до того, что полоцкій епископъ Іосафатъ Кунцевичъ выбрасывалъ изъ могилъ тѣла православныхъ на съѣденіе собакамъ.

Несмотря на эти ужасающія гоненія, простой народъ еще долго держался „презрѣнной хлопской схизмы". Менѣе стойки были русскіе дворяне, потомки старыхъ русскихъ бояръ. Не желая утрачивать виднаго общественнаго положенія, богатства и связанныхъ съ рожденіемъ преимуществъ, которыхъ лишало ихъ православіе, они начали постепенно переходить въ католичество и усердно ополячиваться, забывая, что въ жилахъ ихъ прадѣдовъ текла чисто русская кровь. Таковы, напримѣръ, князья Любомірскіе, Сангушко,

Сапѣги, Чарторыйскіе, Вишневецкіе, графы Дѣдушицкіе, Шептицкіе и многіе другіе.

Не выдержали, наконецъ, неумолимыхъ преслѣдованій и православныя братства. Разоренныя и обезсиленныя безпощадной борьбой, они вынуждены были одно за другимъ принимать ненавистную унію. Послѣднею, 2 іюня 1708 года, пала Львовская Ставропигія.

Измѣняя православію, Львовское братство надѣялось защитить другое свое достояніе — русскую народность, разсчитывая, что подчиненіе папѣ обезпечитъ ее отъ притѣсненій со стороны поляковъ. Но оно ошиблось и въ этомъ. Поляки смотрѣли на унію, только какъ на переходную ступень къ латинству, какъ на средство къ полному окатоличенію и отказывали и русскимъ уніатамъ въ большинствѣ изъ тѣхъ правъ, которыхъ былъ лишенъ русскій православный народъ. Борьба прекратиться не могла, она измѣнила только свой обликъ, продолжаясь съ той же энергіей, какъ при послѣднихъ дняхъ польскаго ига, такъ и при австрійскомъ владычествѣ.

Если судить по, очевидно, прошедшимъ австрійскую цензуру русскимъ галиційскимъ источникамъ, то съ переходомъ Галиціи, послѣ раздѣла Польши въ 1772 году, въ австрійскія руки, для русскаго населенія Червонной Руси наступаетъ золотой вѣкъ его существованія. Въ эпоху такъ называемаго просвѣщеннаго абсолютизма, въ царствованія Маріи Терезіи и Іосифа II, положеніе русскаго населенія дѣйствительно улучшилось, но улучшеніе это продолжалось не долго. Краеугольнымъ камнемъ дальнѣйшей политики цѣлаго ряда „премудрыхъ, незабвенныхъ, справедливыхъ, великодушныхъ, добротливыхъ государей и любезнѣй-

шихъ отцовъ", какъ называютъ австрійскихъ монарховъ источники, было признаніе необходимости бороться противъ укрѣпленія въ Галиціи русской народности, какъ элемента небезопаснаго и ненадежнаго, въ случаѣ возможнаго столкновенія съ Россіей.

Послѣ революціи 1848 года, въ эпоху борьбы между требованіями отдѣльныхъ народностей получить автономію и стремленіемъ австрійскаго правительства удержать нераздѣльность имперіи, для галицко-русскаго населенія возникъ вопросъ, можетъ-ли оно достигнуть соотвѣтственныхъ условій для будущаго свободнаго развитія или должно стать жертвой болѣе сильной польской націи? Политика „добротливыхъ" австрійскихъ монарховъ, значительно расширивъ права поляковъ въ ущербъ злополучному русскому населенію и фактически предоставивъ имъ захватить Галичину въ свои руки, разрѣшаетъ этотъ вопросъ въ неблагопріятномъ для послѣдняго смыслѣ, отдавъ его снова „въ неволю ляховъ — пановъ".

1848 годъ имѣлъ для Червонной Руси еще одно важное значеніе. Онъ положилъ начало тому политическому несогласію среди галицко-русскаго населенія по отношенію къ путямъ дальнѣйшей его культурной эволюціи, которое, тлѣя впродолженіе нѣсколькихъ десятковъ лѣтъ, разгорѣлось къ 90-мъ годамъ прошлаго столѣтія въ пагубную партійную борьбу. Русскіе галичане раздѣляются съ этихъ поръ, по своимъ политическимъ убѣжденіямъ, на двѣ партіи.

Первая, русско-народная партія, — поклонники единства Руси, исповѣдуетъ, на основаніи науки, дѣйствительной жизни и глубокаго убѣжденія, національное и культурное единство всего русскаго народа, признавая своими, плоды его тысячелѣтней культурной работы.

Вторая — украйнофильская, признавая русскій народъ въ Галиціи отдѣльной славянской народностью, съ своимъ особымъ, кстати сказать, спеціально изобрѣтеннымъ съ этой цѣлью языкомъ, отличнымъ какъ отъ русскаго, такъ и отъ малороссійскаго, — стремится, за исключеніемъ незначительнаго, болѣе умѣреннаго, ея меньшинства, къ безсмысленной утопіи созданія независимой Украины отъ Кавказскихъ горъ до Сана. Партія эта, пользовавшаяся — въ качествѣ враждебной Россіи — могучей поддержкой австрійскаго правительства, а въ послѣднее время и щедрыми подачками Германіи, получила преобладающее значеніе. Исконно русское населеніе Руси пріобрѣло, такимъ образомъ, за время австрійскаго владычества еще двухъ новыхъ враговъ, соединенныхъ съ вѣковымъ его врагомъ, поляками, общей всѣмъ тремъ непримиримой ненавистью къ Россіи.

Привѣтъ же вамъ, мощнымъ и стойкимъ, вынесшимъ бурный ихъ натискъ! Не сломила вѣковая борьба изумительной силы вашего національнаго чувства! А теперь... уже близокъ тотъ день, когда ваши святые идеалы, созданные пыломъ убѣжденія и сокровеннымъ наслѣдіемъ предковъ, изъ надежды превратятся въ притязаніе, изъ грезы въ дѣйствительность.

ОЧЕРКЪ ИСТОРІИ ЛЬВОВА.

Львовъ, со всѣхъ точекъ зрѣнія — исторической эстетической и научной, изученъ превосходно. Сгущая краски, я скажу, что чуть не каждой метопѣ его фризовъ посвящено отдѣльное изслѣдованіе, произведенное съ той трогательной любовью, на которую способенъ только польскій беззавѣтный патріотизмъ, съ его вѣчно поддерживаемымъ трагедіей родины пылающимъ огнемъ. Тѣмъ же пламеннымъ культомъ драгоцѣнныхъ „забытковъ“ озарено здѣсь все то, что когда-либо служило старому знамени Польши. И я, къ немалому смущенію, узналъ только въ Львовѣ, перелистывая польскіе источники, что и въ нашихъ русскихъ городахъ, бывшихъ подъ польскимъ владычествомъ: Сандомірѣ, Люблинѣ, Гродно, есть замѣчательные памятники — тѣ же покоющіеся въ своемъ „каменномъ“ снѣ неподвижные рыцари, тѣ же старые дома и живописные, глухіе закоулки. Audientibus...

Это богатство матеріаловъ скорѣе затрудняетъ задачу изслѣдователя, стѣсняя его самостоятельность. Повторять-ли, дѣйствительно, за польскими источниками всѣ мельчайшія подробности съ прибавленіемъ

обязательныхъ восторговъ и безталанной добросовѣстностью сухого руководства? Или стремиться къ независимой критикѣ, точной и научной, освѣщенной любовнымъ пониманіемъ красоты? И то и другое требуетъ особыхъ способностей; онѣ не всякому даны. Вотъ почему я рѣшаюсь ограничиться простыми впечатлѣніями туриста, изучившаго исторію города. Да не послужитъ это рѣшеніе мнѣ укоромъ, — современность интереса смягчитъ его промахи.

Годъ основанія Львова теряется во мглѣ исторической легенды, но первое о немъ извѣстіе появилось въ 1259 году, при описаніи пожара Холма. Этотъ пожаръ, говоритъ лѣтописецъ съ значительнымъ преувеличеніемъ, былъ настолько ужасенъ, что отблескъ его зарева былъ видѣнъ во Львовѣ — „Прилучижеся сице, за грѣхи, загорѣтися Холмови отъ оканьныя бабы... сицю же пламени бывшу, якоже со всее земли зарѣ видити, якоже и со Львова зряще видити". Городъ, такимъ образомъ, возникъ нѣсколько ранѣе, — по всѣмъ вѣроятіямъ, въ концѣ первой половины XIII вѣка; быть можетъ онъ расположенъ былъ въ то время гораздо ближе къ Холму, чѣмъ теперь. Не вполнѣ увѣрены историки и въ имени его основателя. Называютъ князя Даніила Романовича, окрестившаго, будто бы, городъ въ честь Льва, своего старшаго сына, называютъ и Льва. Мало, затѣмъ свѣдѣній имѣется и о жизни Львова за время владычества русскихъ великихъ князей.

Русскій Львовъ былъ обведенъ глубокимъ рвомъ и земляномъ окопомъ, укрѣпленнымъ деревянной стѣной изъ толстыхъ балокъ. Въ это укрѣпленное мѣсто, называвшееся въ старину „острогомъ" или „окольнымъ градомъ" вводили громадныя ворота, защищенныя двумя деревянными башнями — „вежами". Внутри

острога возвышалось новое укрѣпленіе, такъ называемый „дѣтинецъ“, тоже обведенное рвомъ, окопомъ и стѣной и защищавшее княжескій теремъ. Острогъ съ дѣтинцемъ занимали небольшое, сравнительно, пространство; въ цѣляхъ удобства обороны, въ нихъ помѣщались, кромѣ терема, лишь склады оружія и жилыя помѣщенія княжеской дружины. Вокругъ острога въ „посадѣ“, позднѣе „слободѣ“, селился весь торговый людъ, занимаясь промыслами, собираясь на „вѣча“ и отбывая тамъ же „копный“ судъ.

Весь старый Львовъ былъ деревяннымъ; только церкви, да и то не всѣ, были построены изъ камня. Простой людъ жилъ въ крошечныхъ избахъ или клѣтяхъ, совершенно темныхъ, такъ какъ окна, въ виду дороговизны стекла, завѣшивались мѣхами, шкурами или полотномъ. Боярскіе же дворы состояли изъ терема, окруженнаго избами, клѣтями и разными другими постройками, приспособленными для помѣщенія дружины, склада оружія, конюшни, „мыльни“, „коморъ“ для варенья пива и меда и храненія съѣстныхъ припасовъ. Терема бывали богато разукрашены деревянной рѣзьбой, изображавшей фигуры птицъ, звѣрей или растительный орнаментъ; рѣзьба покрывалась золотомъ или красками. Внутреннее украшеніе терема состояло изъ драгоцѣнныхъ образовъ въ золотыхъ или серебряныхъ окладахъ, которые разставлялись въ одной изъ комнатъ на „божницахъ“ или ставились во всю стѣну, на подобіе церковнаго иконостаса, съ горящими передъ ними лампадами или восковыми свѣчами. Здѣсь ежедневно, на утренней и вечерней зарѣ, происходили общія молитвы боярской семьи.

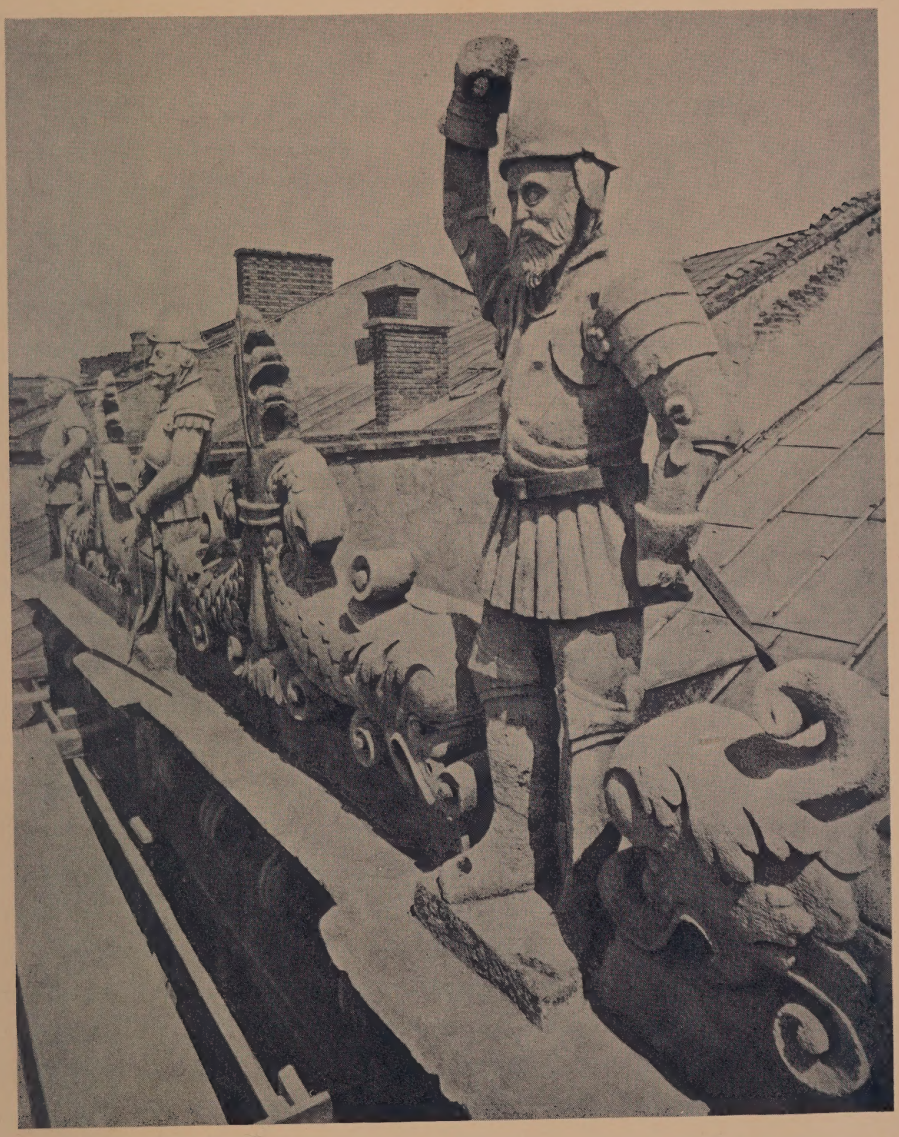
Таковъ, подобно всѣмъ современнымъ ему русскимъ городамъ, былъ внѣшній видъ стариннаго Львова. Никакихъ вещественныхъ воспоминаній эта

эпоха, однако, не оставила. Преданіе говоритъ лишь, что въ городѣ сильно была развита церковная жизнь, что княжій замокъ стоялъ на горѣ, недалеко отъ нынѣшней церкви Базиліанъ и что на мѣстѣ современнаго Рынка было такъ называемое „предгородье".

Сохранились, наконецъ, указанія и на то, что Львовъ, ставъ крупнымъ центромъ русской культуры, началъ уже при русскихъ князьяхъ, всячески поощрявшихъ предпріимчивыхъ людей и помогавшихъ торговлѣ, пріобрѣтать тотъ характеръ крупнаго торговаго центра, которымъ онъ сдѣлался впослѣдствіи, при польскихъ короляхъ.

Удачное его расположеніе на большомъ торговомъ пути между генуэзскими колоніями и Западомъ, Чернымъ и Балтійскимъ морями, Днѣпромъ и Бугомъ, Кіевомъ и Краковомъ, Венгріей и Литвой привлекало къ нему самое разноплеменное населеніе. Охотно сюда переселялись во множествѣ нѣмцы, захватывая въ свои цѣпкія руки мѣстную торговлю и вводя нѣмецкіе порядки, перекочевывали армяне изъ Ани послѣ разрушившаго городъ землетрясенія, жили поляки и евреи, арабскіе купцы и татары, — покорители тогдашней Россіи. Вся эта, наполнявшая городъ, разношерстная толпа разселялась по народностямъ въ особыхъ кварталахъ, въ которыхъ сохранились и до настоящаго времени нѣкоторыя старыя названія улицъ: Русская, Жидовская (недавно переименованная въ Сербскую), Армянская.

Начинается кипучая промышленная жизнь, поддерживаемая скрещеніемъ расъ и соперничествомъ національностей, не хватаетъ только сплоченной обывательской организаціи. Этотъ недостатокъ восполняется послѣ русскаго владычества королемъ Казиміромъ Великимъ; онъ создалъ такую организацію. Даровавъ



Аттикъ дома Собѣскаго (деталь).

Crête de la maison Sobiéski (détail).

Львовскому торговому сословію цѣлый рядъ привилегій, подтвержденныхъ впослѣдствіи и другими королями, онъ распространилъ на нихъ преимущества „Магдебургскаго права“, положившаго начала ихъ обособленной юрисдикціи и ремесленному цеховому устройству.

Всякій ремесленникъ долженъ былъ съ этихъ поръ принадлежать, смотря по профессіи, къ той или другой корпораціи, которая регулировала дѣла ремесла, давала ему экономическую прочность и защиту въ несчастіи, слѣдила за честностью и порядочностью членовъ и вмѣшивалась даже въ семейную жизнь, строго слѣдя за ея устойчивостью. Корпораціи не принимали, напримѣръ, въ свою среду незаконно-рожденныхъ. Не менѣе оригинально и то, что въ нихъ допускались одни женатые люди. Холостые никакого довѣрія не внушали, имъ не было мѣста въ корпораціи, а слѣдовательно—и въ городѣ. Во второй четверти XIV вѣка такихъ корпорацій было одиннадцать, но уже къ концу столѣтія, по мѣрѣ возвышенія культуры и возникновенія болѣе утонченныхъ потребностей, ихъ появляется нѣсколько десятковъ.

Въ этой-то тѣсной организаціи городского сословія, преисполненнаго чувства собственнаго достоинства, энергичнаго, трудолюбиваго и дисциплинированнаго черпаетъ Львовъ источники своего будущаго благосостоянія. Наиболѣе богатые изъ городскихъ обывателей становились купцами, составляя аристократію города, независимую, гордую, смотрѣвшую свысока даже на высшее дворянское сословіе, остальные оставались ремесленниками, служа основаніемъ экономической и вооруженной его силы. Образцовый торговецъ на рынкѣ, Львовскій обыватель былъ такимъ же безупречнымъ рыцаремъ на полѣ сраженія, защищая цѣною жизни родной городъ отъ вражескихъ

нашествій. Онъ умѣлъ соединять прирожденныя коммерческія наклонности съ тонкими вкусами, средневѣковую дикость съ культурными потребностями, самолюбіе сословное съ личнымъ. Этому высокому культурному уровню жителей городъ обязанъ лучшими памятниками, обязанъ и тѣмъ, что изъ простого, коммерческаго склада, онъ быстро становится чуть ли не столицей всей Польши, центромъ ея общественной и политической жизни.

Въ началѣ XIV вѣка Львовъ представлялъ типъ нѣмецкаго средневѣкового города. Вся жизнь сосредоточивалась около ратуши, живописнаго зданія романо-готическаго стиля, замѣненнаго впослѣдствіи современной казарменной постройкой. Ратуша занимала, какъ и теперь, центръ площади, отведенной подъ рынокъ и окаймленной жилыми домами. Здѣсь царило необычайное оживленіе. Между сотнями лавокъ, скамеекъ, лотковъ, переносныхъ ларей и садковъ для рыбъ, торговлей которыхъ особенно славился Львовъ,—сновали представители самыхъ разнообразныхъ національностей съ ихъ странными, экзотическими типами. Тутъ встрѣчались и далекій генуэзецъ, привезшій восточные товары, и арабскій купецъ, заѣзжій грекъ и италіанецъ, полякъ и русскій, армянинъ и татаринъ, вездѣсущій и тогда уже еврей. Живописныя національныя одежды, своеобразныя нарѣчія, манеры, жесты, вся эта безпорядочная пестрота должны были придавать Львовской площади отпечатокъ яркой оригинальности. Красочнымъ фономъ этой пестрой картины служили разбросанные тутъ же, въ безпорядкѣ, разнообразные товары: рабы и рабыни, ткани и оружіе, лошади и сбруя, мѣха и ковры, польскія сукна и русскіе плащи—„perae ruthenicales“, все сырье, которое обмѣнивалъ Львовъ.

Здѣсь, говоритъ современникъ, легко наживались громадныя деньги, которыя такъ же легко и проматывались. Процвѣтали азартныя игры — тратились состоянія на торжества и пиры, на которыхъ, за отсутствіемъ въ то время вина, потоками лилось пиво и медъ, бурно удовлетворялись быстро возникавшія потребности въ роскоши. Стремленіе къ роскоши приняло даже къ концу XIV вѣка такіе угрожающіе размѣры, что въ 1383 году городской магистратъ воспретилъ, подъ угрозой крупнаго штрафа, приглашать на свадьбу болѣе 16 гостей, давать болѣе четырехъ блюдъ за обѣдами и заводить болѣе двухъ шутовъ для забавы. Постановленіе магистрата не достигло, однако, желаемыхъ результатовъ, и роскошь не уменьшилась, что, впрочемъ, только содѣйствовало дальнѣйшему развитію городского благосостоянія.

Въ половинѣ XV вѣка Львовъ, по своей гордой самостоятельности, становится похожимъ на любую купеческую италіанскую республику, имѣвшую подъ рукою силу богатства и оружія. Вмѣстѣ съ тѣмъ, подъ крѣпкою оболочкою городской нѣмецкой организаціи, въ немъ развивается чисто польская жизнь, въ которой преобладавшій до тѣхъ поръ нѣмецкій элементъ быстро распыляется. Блестящая эпоха этого экономическаго расцвѣта Львовской общественной жизни продолжается около ста лѣтъ и заканчивается съ паденіемъ Византійской Имперіи.

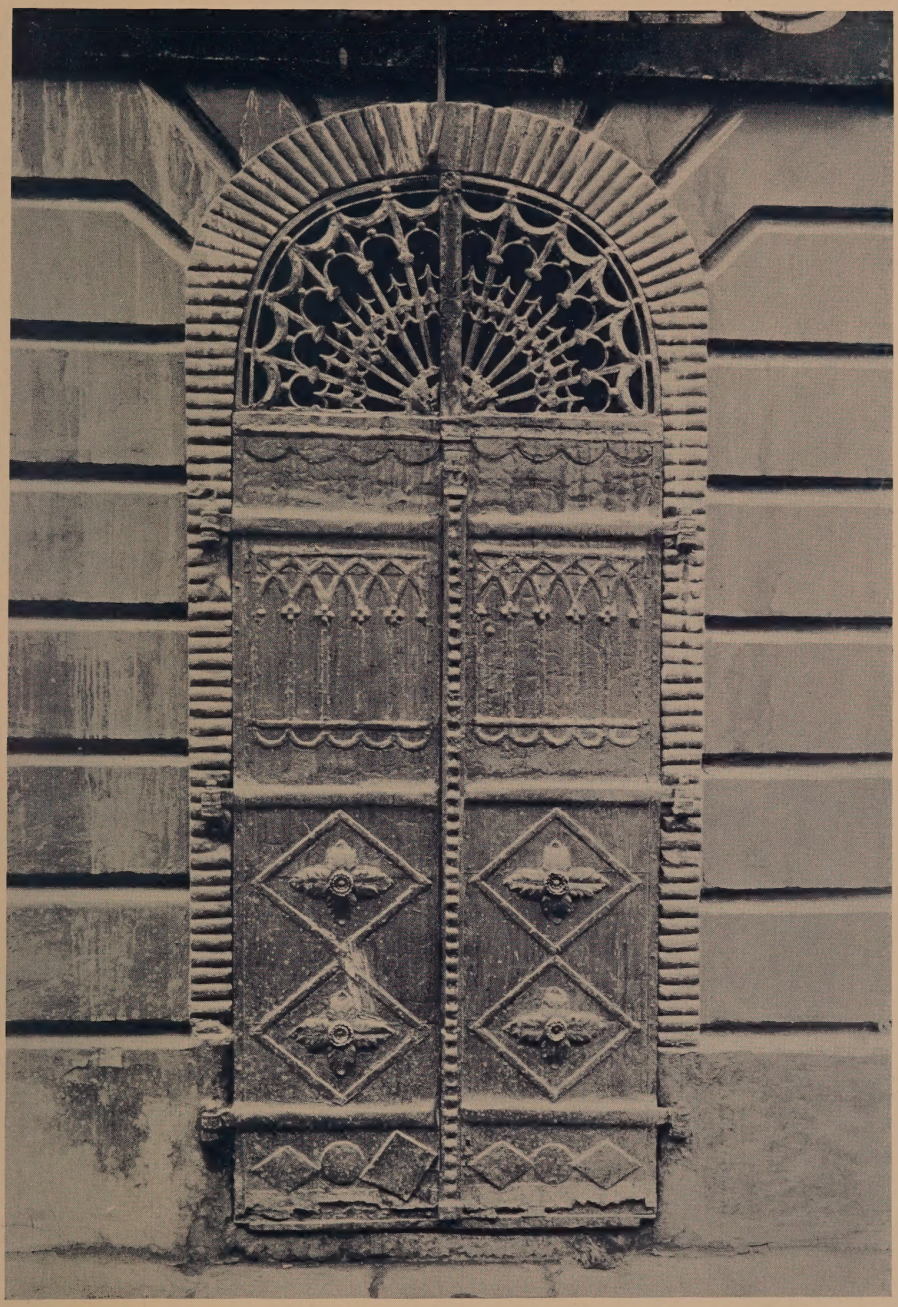
Взятіе турками Царьграда и особенно уничтоженіе на сѣверныхъ берегахъ Чернаго моря генуэзскихъ колоній, черезъ которыя шла торговля съ Востокомъ, нанесли городу непоправимый, казалось, ударъ. Львовъ временно утрачиваетъ характеръ огромной европейской ярмарки — базара востока для Европы; разоряется цѣлое поколѣніе купцовъ, падаетъ торговля.

Въ довершеніе всѣхъ бѣдствій, городъ вскорѣ сгорѣлъ настолько основательно, что какой-то мѣщанинъ Янъ Брода получилъ извѣстность только потому, что его домъ уцѣлѣлъ отъ пожара. Это произошло въ 1527 году; для Львова наступали, казалось, послѣдніе дни. — Судьба отсрочила его паденіе.

Городъ былъ спасенъ отъ разоренія и гибели, благодаря той самой организаціи, которая была причиной его возвышенія, врожденнымъ коммерческимъ способностямъ этой организаціи, ея расовой энергіи и выработаннымъ опытомъ уму и отвагѣ. И въ выжженномъ Львовѣ оставалось еще, повидимому, довольно условій экономическаго процвѣтанія; — торговать, по крайней мѣрѣ, тамъ умѣли по-прежнему.

Дѣйствительно, черезъ нѣсколько лѣтъ послѣ пожара, городъ снова отстраивается, снова открываются прерванные купеческіе пути и возобновляются закрытые рынки. Выгодное, по-прежнему, торговое его положеніе воскрешаетъ существовавшія традиціи коммерческаго посредничества между Востокомъ и Западомъ, мѣняются только посредники, — вмѣсто генуэзцевъ, — турецкіе евреи. Возобновляется торговля, а съ ней вмѣстѣ и роскошь, поддерживаемая новыми крупными состояніями. Какъ фениксъ изъ пепла, на развалинахъ стараго готическаго города возрождается новый, — еще болѣе прекрасный, съ богатѣйшей архитектурой, увѣнчанной фигурными аттиками и щедрой до преувеличенія рѣзьбой, съ красивыми порталами, галереями и аркадами, съ тѣмъ показнымъ великолѣпіемъ, остатки котораго привлекаютъ и до сихъ поръ наше вниманіе.

Высокія эстетическія потребности возрожденнаго Львова проявлялись не въ одномъ внѣшнемъ строительствѣ; имъ отвѣчала и внутренняя обстановка жилищъ, украшенныхъ картинами и коврами, бронзой и



Желѣзная дверь на Краковской улицѣ.
(XIX в.).

Porte en fer forgé dans la rue de Cracovie.
(XIX-e s.).

Улица Боймовъ, № 36.

Rue Boïm, № 36.

Армянская улица.

Rue des Arméniens.

мраморомъ, привезенными изъ далекихъ странъ предметами искусства. Отразился, наконецъ, этотъ блескъ и на изяществѣ женщины, на ея нарядахъ и украшеніяхъ. По богатству убора, тогдашняя патриціанка сравнивалась съ византійской иконой.

Хранящіеся въ ратушѣ архивные инвентари того времени свидѣтельствуютъ о какой-то сказочной роскоши. Послѣ смерти Екатерины Острогорской, принадлежавшей къ извѣстной тогда во Львовѣ семьѣ Вольфовичей, осталось 12 золотыхъ цѣпей вѣсомъ до 60 дукатовъ, 2 безцѣнныхъ прибора съ громадными брилліантами, 5 рубиновыхъ и брилліантовыхъ крестовъ, 17 запястій съ драгоцѣнными камнями, 50 застежекъ и аграфовъ и несмѣтное количество болѣе мелкихъ вещей. Городской магистратъ пытался, какъ и въ XIV вѣкѣ, издавать законы противъ расточительности, но они и теперь ни къ чему привести не могли — всѣ законодатели были женаты.

По странному контрасту, при этомъ ослѣпительномъ блескѣ, въ семейныхъ отношеніяхъ Львовскихъ людей XVI и XVII вѣковъ царили самые патріархальные нравы. Холостая молодежь пользовалась заслуженнымъ ею еще въ средніе вѣка недовѣріемъ, строго преслѣдовались нарушенія брачныхъ обѣщаній, также строго клеймилась измѣна. Конечно, обывательницы Львова не даромъ были женщинами и умѣли ревниво укрывать свои любовныя прихоти отъ требованій закона и обычая. Флорентинскія новеллы ими разыгрывались съ большой артистической ловкостью.

Въ запыленныхъ томахъ городского архива мелькаютъ лукавые женскіе облики, кружившіе крѣпкія Львовскія головы вѣчной загадкой. Никакіе законы, никакія суровыя кары не могли воспрепятствовать женщинѣ отдаваться влеченіямъ сердца. Полонитъ оно

жизнь, это сердце, и даже слѣды, имъ забытые на старыхъ страницахъ архивовъ, манятъ къ себѣ тѣнью улыбки и волшебнымъ призракомъ ласки...

Покойный ученый Лозинскій, талантливый изслѣдователь Львовской старины, въ своемъ замѣчательномъ трудѣ о Львовскихъ патриціяхъ, приводитъ нѣсколько такихъ, озаренныхъ любовью, строкъ. Это процессы Гальшки Фричанки и Настуси Грегоровичъ.

Фричанка, обладавшая, повидимому, очаровательной внѣшностью, изъ роя окружавшихъ ее поклонниковъ остановила свой выборъ на дворянинѣ Заремба. Молодые люди питали другъ къ другу самыя горячія чувства и бурно переживали опьяняющія фазы любви. Одна была помѣха ихъ счастью — старый, какъ всегда, и надоѣдливый мужъ. И Фричанка, чтобы отъ него избавиться, придумываетъ жестокую, чисто средневѣковую хитрость. Она безжалостно посылаетъ его къ стражникамъ мѣстечка Злочева, исключительно занятымъ въ то время поимкой бродягъ и разбойниковъ, съ письмомъ такого содержанія, что стражники немедленно же его схватили и собирались повѣсить. Вопреки ожиданіямъ, несчастному удалось отъ нихъ вырваться и вернуться домой. Тогда Фричанка заставила его, неизвѣстными намъ убѣжденіями, выдать свидѣтельство, удостовѣряющее, что, по причинамъ здоровья, онъ въ женѣ не нуждается, и, съ этимъ свидѣтельствомъ въ рукахъ, убѣжала изъ Львова съ Зарембой, выдавая послѣдняго за своего законнаго супруга. Это не помѣшало ей вернуться въ городъ послѣ смерти не пережившаго удара старика и предъявить свои права на наслѣдство. Возмущенные родственники пригрозили процессомъ. Фричанка имъ отвѣтила, что она не заяцъ, и барабана не боится. Процессъ начался; его исходъ неизвѣстенъ.

Русинка Настуся Грегоровичъ тоже славилась своей красотой; въ нее безъ памяти влюбился богатый купецъ Бальтазаръ Грабовскій. Подобно ветхозавѣтному патріарху, онъ добивался ея благосклонности въ теченіе семи долгихъ лѣтъ, съ той только разницей, что его мечта обошлась значительно дороже. Когда старикъ началъ процессъ противъ Настуси, обвиняя ее въ томъ, что, несмотря на обѣщанія, она отдала и себя и всѣ полученные ею подарки красавцу Кириаку Папарѣ, то, по счетамъ, съ необычайной аккуратностью имъ представленнымъ въ судъ, оказалось, что онъ на нее истратилъ въ теченіе семи лѣтъ четыре тысячи польскихъ золотыхъ, — сумму, по тому времени, не малую. Къ дѣлу приложены и письма Настуси, въ остроумномъ блескѣ которыхъ одинъ только ослѣпленный любовью старикъ могъ не видѣть лукавой усмѣшки. Дѣло разбиралось въ духовномъ судѣ, подъ предсѣдательствомъ православнаго епископа Шумлянлянскаго и окончилось отлученіемъ отъ Церкви и проклятіемъ Настуси и Кириака.

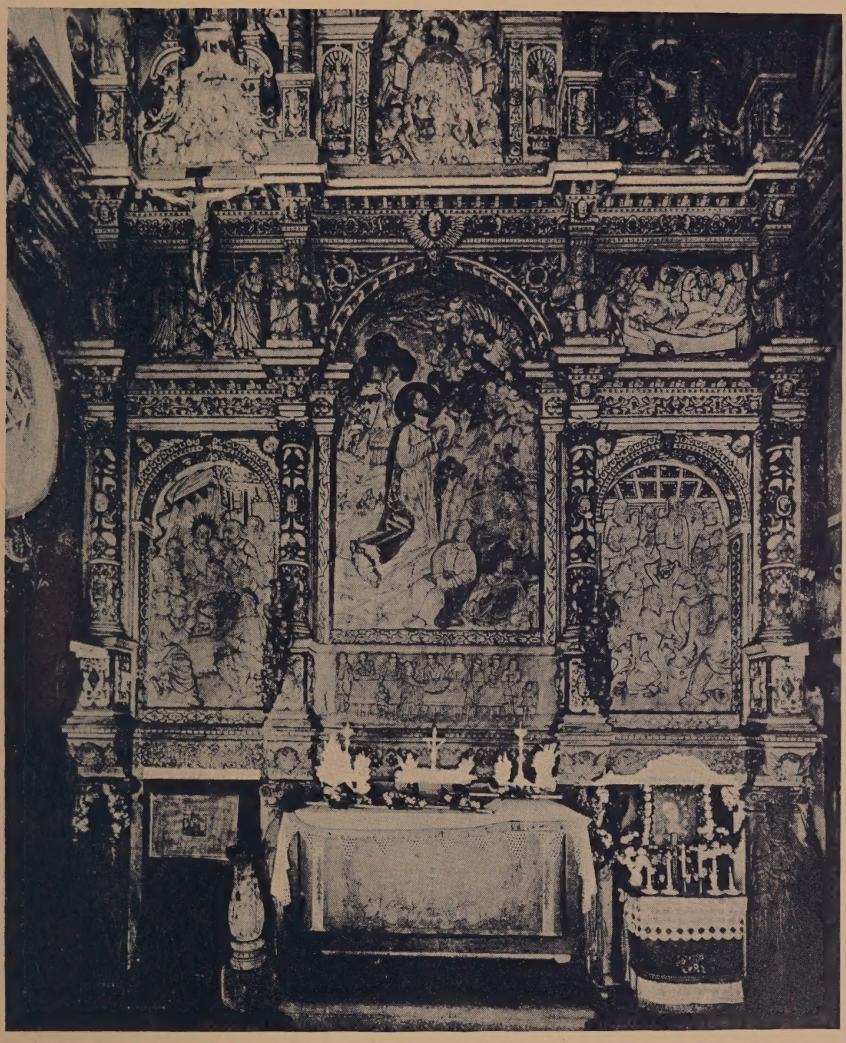
„Принимая во вниманіе“ говорится въ рѣшеніи суда, „что славная Анастасія (Настуся) Васильевна, забывъ страхъ Божій и свое обѣщаніе знаменитому Бальтазару Грабовскому и закрѣпивъ клятву передъ людьми великой почтенности словомъ и рукоприкладствомъ, — отъ этого обѣщанія отступила, обвѣнчавшись съ развратникомъ, а не мужемъ, Кириакомъ, мы произвели судъ и постановили Анастасію и Кириака отъ свѣтскаго общества, разговора, питья и ѣды, отъ Церкви и обрядовъ отлучить и какъ грѣшныхъ членовъ отрѣзать и какъ несокрушающихся развратниковъ проклясть“. — „Пусть“, продолжаетъ рѣшеніе образнымъ языкомъ того времени: „они будутъ прокляты со своими домами и да поглотитъ ихъ земля

заживо, да будутъ они вычеркнуты изъ книги жизни и да сдѣлаются каменными, какъ жена Лота, до Страшнаго Суда и да будетъ лучше въ Содомѣ и Гоморрѣ, чѣмъ имъ, нами проклятымъ. Аминь".

Непосредственно за этими краснорѣчивыми примѣрами женскаго легкомыслія, и словно, чтобы сгладить неблагопріятное ихъ впечатлѣніе, тѣ же городскіе архивы указываютъ на цѣлый рядъ другихъ женщинъ, добродѣтельныхъ и серьезныхъ.

Изъ нихъ выдѣляется мѣщанка Анна Томашева, въ домѣ которой собирались поэты, литераторы и знаменитые современники. Въ высшей степени оригинально, что, несмотря на свою неграмотность, она поддерживала многолѣтнюю и дѣятельную переписку съ извѣстнымъ іезуитомъ XVI вѣка, Петромъ Скаргой, поражая его блескомъ ума. Послѣ ея смерти остался дневникъ, изъ котораго видно, что состояніе было ею нажито уже по кончинѣ мужа, путемъ торговыхъ сношеній съ заморскими странами.

Вообще, культурныя требованія того времени были необычайно высоки, и Львовъ отвѣчалъ имъ всесторонне, учреждая школы, книготорговли, типографіи, библіотеки, академіи и привлекая толпами иностранцевъ, ученыхъ, артистовъ. Часто наѣзжали туда и польскіе короли, покровительствовавшіе городу еще со временъ Ягелло. Перваго польско-литовскаго короля особенно привлекали въ городѣ русскіе гусляры, напѣвавшіе ему „подъ звуки переливчаты" народныя пѣсни, псалмы и былины. — Посѣщали Львовъ Сигизмундъ I, Стефанъ Баторій, Сигизмундъ III, извѣстный притѣснитель православія — Янъ Казиміръ, Янъ Собѣскій, купившій себѣ въ городѣ дворецъ, Августъ II. Не удивительно, при всѣхъ этихъ условіяхъ, что документы XVI столѣтія называютъ Львовъ „ornamen-



Алтарь каплицы Боймовъ.

L'autel de la chapelle Boïm.

tum regni, munimentum primariae Russiae", „Leopolis amica Palladi" „mater ingeniorum". Это былъ въ полномъ смыслѣ слова расцвѣтъ не только экономической, какъ въ средніе вѣка, но и умственной жизни почти для всей Польши.

На этой необычайной высотѣ культурнаго развитія городъ держался сто съ лишнимъ лѣтъ.

Причины паденія Львова, и на этотъ разъ — окончательнаго, польскими историками подробно не объяснены. Сопоставляя, однако, бытовыя и историческія данныя послѣднихъ лѣтъ его угасающей жизни съ исторіей упадка всего королевства, можно придти къ заключенію, что кроются эти причины въ основаніяхъ мѣстнаго и общаго характера.

Въ половинѣ XVII вѣка Львовъ подвергается учащеннымъ нашествіямъ непріятелей. Богданъ Хмѣльницкій, казаки, татары, турки и шведы неотступно угрожаютъ его существованію. Въ 1704 году, послѣ осады города Карломъ XII, взятія обѣихъ польскихъ столицъ и бѣгства польскаго короля, Львовъ утрачиваетъ всякое значеніе. Воспрянуть, какъ дѣлалъ онъ прежде, послѣ случавшихся съ нимъ однородныхъ историческихъ бѣдствій, городъ не можетъ. Въ Львовскихъ обывателяхъ нѣтъ уже той жизненной силы, той несокрушимой энергіи, которую они черпали раньше въ своей изумительной сплоченности.

Среди Львовскихъ горожанъ, уже съ середины XVI вѣка, начинаютъ возникать расколъ и несогласія. Наиболѣе богатые ихъ представители захватываютъ въ свои руки городское самоуправленіе, ревниво отъ него отстраняя остальныхъ и возбуждая въ нихъ справедливое негодованіе. Въ торговой обывательской жизни появляются неизвѣстныя до тѣхъ поръ стѣсненія: таможенныя пошлины за товары, провози-

мые черезъ помѣщичьи земли, усложнявшія торговую дѣятельность, неправильное и подкупное судопроизводство, затруднявшее торговый кредитъ. Падаетъ, однимъ словомъ, уровень самобытности „посполитаго“, — обыкновеннаго человѣка, и его экономическое благосостояніе, подрываемое къ тому же нашествіемъ евреевъ, вытягивающихъ изъ этого ослабѣвшаго общественнаго организма послѣдніе соки. И „обыкновенный“ человѣкъ возмущается, не находя, однако, поддержки ни у совѣтниковъ ратуши, ни во дворцѣ короля. Городскіе совѣтники, занятые личными цѣлями, не желаютъ входить въ его нужды, а польскимъ королямъ было тогда не до Львова. Ослабленіе королевской власти, усиленіе боровшагося съ нею дворянскаго сословія, нравственный распадъ этого сословія, пагубная дѣятельность сеймовъ и сеймиковъ и усиленіе могучихъ сосѣдей совершенно заслоняли въ ихъ глазахъ интересы къ судьбѣ нѣкогда богатаго и могучаго города. Проходятъ десятки лѣтъ полнѣйшаго культурнаго затишья.

Въ половинѣ XVIII вѣка Львовъ снова пытается вспомнить свою прежнюю славу. Объ этомъ краснорѣчиво свидѣтельствуютъ двѣ возведенныя въ немъ великолѣпныя церкви — католическій костелъ Доминиканцевъ и уніатская церковь св. Юра, принадлежащія по архитектурнымъ своимъ формамъ къ самой блестящей эпохѣ Людовика XV. Попытка эта не могла дать результатовъ. — Польша переживала послѣднія строки своей исторіи.

ЦЕРКВИ. КОСТЕЛЫ. ЧАСОВНИ.

Неумолимое время и тревожное историческое прошлое сильно исказили памятники Львовской старины, покрывъ ихъ первоначальныя формы густымъ слоемъ позднѣйшихъ наростовъ. Съ 1494 по 1734 годы Львовъ горѣлъ четырнадцать разъ, а за все свое семисотлѣтнее существованіе подвергался, по меньшей мѣрѣ, такому же количеству вражескихъ нашествій. Приходится, такимъ образомъ, изумляться не тому, что ни одного стараго Львовскаго зданія не сохранилось въ полной неприкосновенности, а тому, наоборотъ, что на многихъ изъ нихъ уцѣлѣли еще живые слѣды стильныхъ формъ и подробностей различныхъ эпохъ пережитыхъ историческихъ бурь.

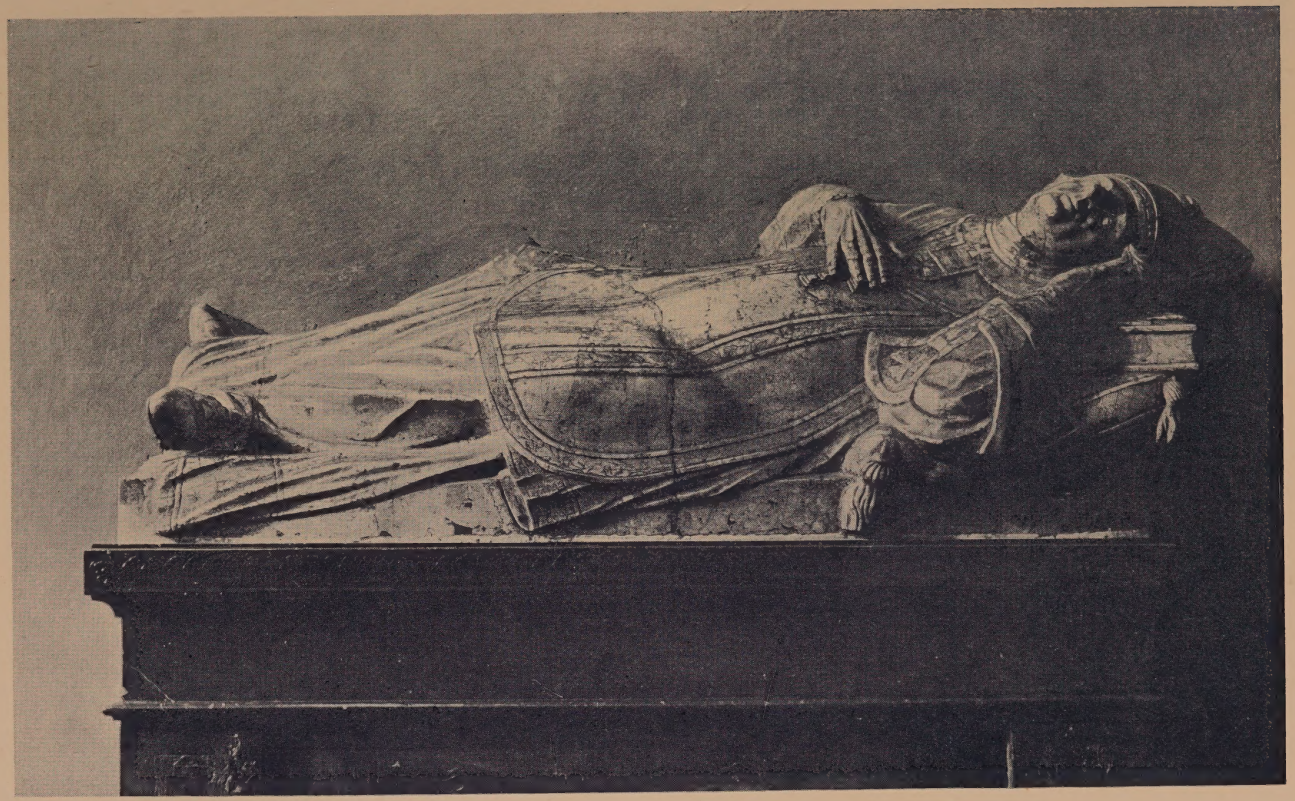
Исторія архитектуры каменнаго Львова начинается въ 1370 году, когда, по преданію, Казиміръ Великій заложилъ фундаментъ кафедральнаго собора. Въ эпоху русскаго владычества, гласитъ то же преданіе, была построена, въ романскомъ стилѣ, великолѣпная церковь Маріи Снѣжной, но отъ этой церкви, какъ отъ всѣхъ зданій того времени, не осталось камня на камнѣ. Мало сохранилось слѣдовъ и отъ готическаго

Львова — два три портала, совершенно закрытыхъ современными постройками, и доступныхъ исключительной любознательности, нѣсколько сводовъ и стрѣльчатыхъ арокъ возобновленнаго въ 1765 году съ варварской настойчивостью собора, да готическія колонны его нефа, старательно обвитыя подъ капителями бронзовыми вѣнками въ стилѣ Людовика XVI.

Въ 1397 году воздвигнуты были, давно уже несуществующіе, монастырь Доминиканцевъ, костелъ Св. Станислава и городская ратуша, память о которой увѣковѣчена страшной легендой. Въ XV вѣкѣ блуждалъ по ночамъ въ ея громадныхъ готическихъ залахъ таинственный гробъ съ костями невинно осужденнаго Львовскими судьями юноши, блуждалъ до тѣхъ поръ, пока его тѣло не вырыли и не предали съ почестями землѣ.

Именъ Львовскихъ зодчихъ готическаго времени не сохранилось. Извѣстно только, что это были нѣмцы изъ Моравіи и Силезіи, настолько уже въ то время утвердившіеся во Львовѣ, что городъ, даже въ оффиціальныхъ документахъ, часто называется Лембургомъ. Когда готическій Львовъ, въ половинѣ второй четверти XVI вѣка, сходитъ со сцены, нѣмцевъ замѣняютъ отчасти италіанцы, отчасти мѣстные зодчіе, которые, впрочемъ, оставили потомству въ наслѣдство однѣ лишь странныя клички, получавшіяся ими, по обычаю того времени, въ ремесленныхъ цехахъ — „Нерановсталъ“, „Мочигемба“ (гемба — морда), „Пищимуха“, „Патерностеръ“, „Аве-Марія“ и т. д.

Отъ дѣятельности италіанцевъ сохранились болѣе ощутительные слѣды. Намъ извѣстны не только имена, но и большинство изъ воздвигнутыхъ ими построекъ, что объясняется, между прочимъ, и тѣмъ, что, въ оставляемыхъ по смерти завѣщаніяхъ, они имѣли по-



Надгробный памятникъ епископа (алебастръ).
Соборъ.

Monument funéraire d'un évêque (albâtre).
(Cathédrale).

хвальное обыкновеніе давать списокъ всѣхъ своихъ работъ. Самыми распространенными изъ нихъ были: Петръ Италіанецъ, построившій сгорѣвшую въ 1571 году Валахскую церковь, Павелъ Римлянинъ, Петръ Барбонъ, и Петръ Красовскій — уроженецъ италіанскаго города Карассо. Въ концѣ XVI и началѣ XVII вѣковъ Львовъ обязанъ ихъ творчеству лучшими изъ своихъ зданій.

Исторія искусства ни одного изъ именъ перечисленныхъ нами зодчихъ не знаетъ. Всѣ эти италіанскіе выходцы не имѣли, очевидно, у себя на родинѣ никакого значенія. Скромные послѣдователи Палладія, Виньолы и другихъ блистательныхъ мастеровъ Возрожденія, они въ своихъ произведеніяхъ не переходили послѣдняго слова ремесла, сливающагося съ искусствомъ, или перваго слова искусства, освобождающагося отъ ремесла. Всѣ они, въ сущности, были только ремесленниками, хотя и въ лучшемъ значеніи этого слова, и быть иными не могли.

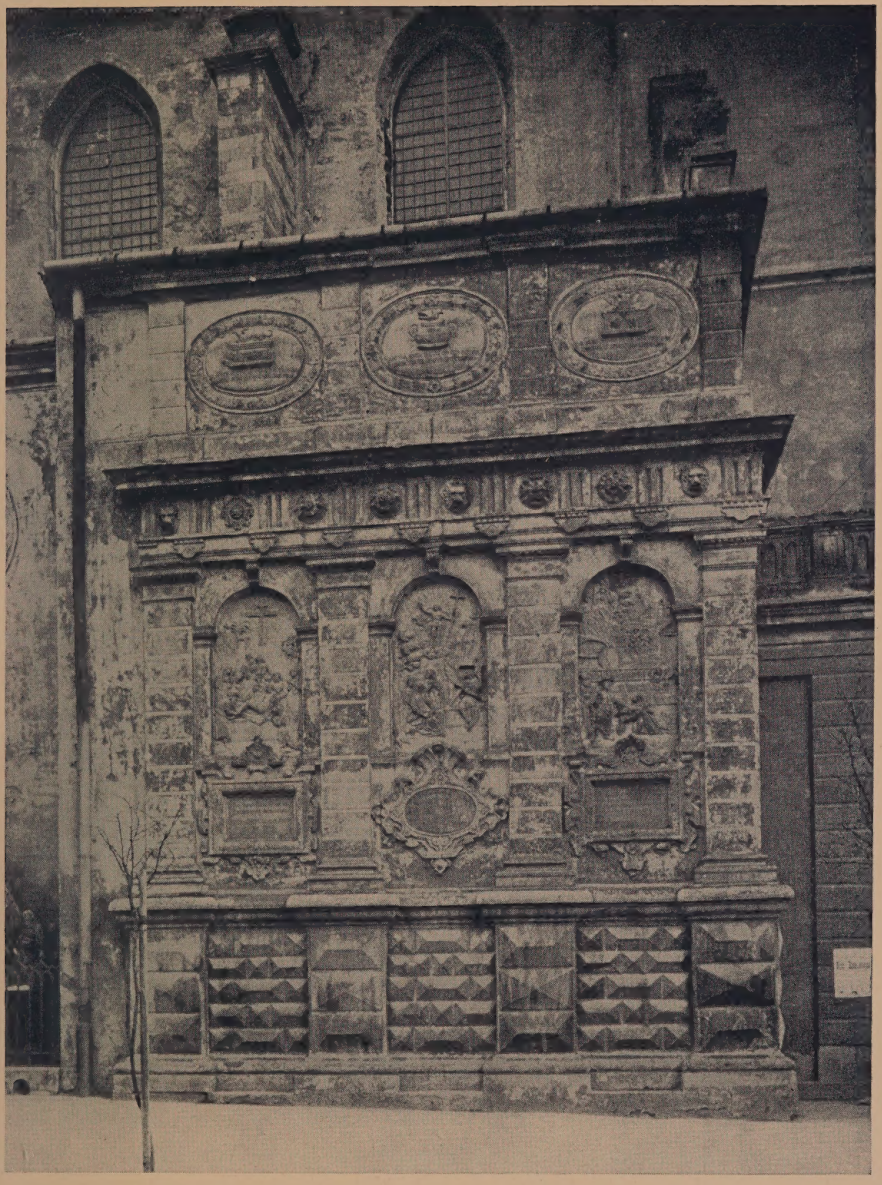
Если исторія называетъ краснорѣчивые примѣры эмиграціи величайшихъ мастеровъ, то объясняются эти примѣры исключительными условіями особыхъ королевскихъ заказовъ и тѣмъ блескомъ жизни, которые эти мастера могли находить въ крупныхъ центрахъ современной имъ міровой культуры, какими, очевидно, представлялись для Леонардо, напримѣръ, Парижъ, для Хольбейна и Ванъ Дейка — Лондонъ. Львовъ же, въ своемъ исключительномъ значеніи крупнаго торговаго города, могъ казаться заманчивымъ для однихъ относительныхъ неудачниковъ, не сумѣвшихъ выдержать громаднаго въ возрожденной Италіи соперничества художественнаго творчества. Таково, однако, мощное обаяніе этого творчества, что даже никому невѣдомые его подражатели пред-

ставляются намъ до сихъ поръ чуть не законченными артистами.

Искусство Львовскихъ зодчихъ выразилось, какъ въ большинствѣ католическихъ странъ, въ церковномъ, преимущественно, строительствѣ. Фанатичное благочестіе добрыхъ Львовскихъ католиковъ, усердно поощряемое заинтересованнымъ духовенствомъ, не жалѣло денегъ на сооруженіе костеловъ, игравшихъ въ ихъ жизни первенствующую роль. Въ тѣ трагическія минуты, когда, покидая земную оболочку, приходилось искать милости разгнѣваннаго, быть можетъ, за грѣхи, божества и открывать ворота рая путемъ крупныхъ вкладовъ и богатыхъ даяній, эта роль естественно усиливалась. И звенѣло потоками золото, сверкали самоцвѣтные камни въ хаосѣ капеллъ, алтарей и амвоновъ, бронзы и мрамора, плитъ и надгробій, щедро украшенныхъ статуй...

Подробно разбираться въ этомъ запутанномъ лабиринтѣ едва ли заманчиво. Для насъ имѣютъ, конечно, значеніе лишь тѣ изъ его безчисленныхъ тропъ, которыя отмѣчены печатью артистическаго вдохновенія, и на нихъ мы и остановимъ вниманіе, избѣгая, по возможности, длинныхъ описаній и техническихъ терминовъ, всегда навѣвающихъ унылую скуку.

Соборъ и капелла Кампіани. Главная Львовская святыня — кафедральный соборъ окончательно искаженъ многочисленными передѣлками. Нѣсколько статуй святыхъ, грубоватые барельефы на внѣшней стѣнѣ абсиды, изображающіе въ наивной перспективѣ молящихся Львовскихъ обывателей, крупная и живописная группа погребенія Христа у одной изъ боковыхъ стѣнъ, и тутъ же рядомъ превосходная стѣна



Каплица Кампіани (внѣшній видъ).

La chapelle Campiani (extérieur).

капеллы Кампіани — украшаютъ его внѣшность. Эта стѣна, по своей выдающейся архитектурѣ, останавливаетъ исключительное вниманіе. Такое же вниманіе привлекаетъ и богатѣйшее внутреннее убранство капеллы.

Семья Кампіани была одной изъ видныхъ Львовскихъ семей конца XVI вѣка. Ея родоначальникъ Павелъ Кампіани, былъ человѣкомъ суровымъ, твердымъ, жаднымъ къ деньгамъ; онъ занимался ростовщичествомъ и не пренебрегалъ никакими средствами для достиженія цѣли. Черты его характера отталкиваютъ, но онъ вполнѣ отвѣчалъ необходимымъ въ то время условіямъ удачи, которой и достигъ. Онъ былъ бургомистромъ и полнымъ хозяиномъ въ ратушѣ, а слѣдовательно и въ городѣ. Передъ смертью, Павелъ Кампіани задумалъ замолить грѣхи сооруженіемъ капеллы, въ которой, между прочимъ, въ качествѣ человѣка практическаго, собирался хранить наиболѣе дорогіе изъ принимаемыхъ имъ въ закладъ предметовъ и цѣнностей. Этого ему, однако, сдѣлать не удалось, и она была построена его сыномъ Мартиномъ.

Подобно отцу, Мартинъ былъ человѣкомъ необыкновенной воли, ума и отваги, но съ гораздо болѣе возвышенными и благородными помыслами. Онъ дѣлалъ много добра и особенно отличился во время свирѣпствовавшей въ городѣ, въ 1623 году, чумы. Презирая смерть и опасность, Мартинъ самоотверженно остался на своемъ посту, когда всѣ власти бѣжали и, захвативъ въ городѣ диктаторскую власть, облегчалъ всѣми мѣрами ужасное бѣдствіе.

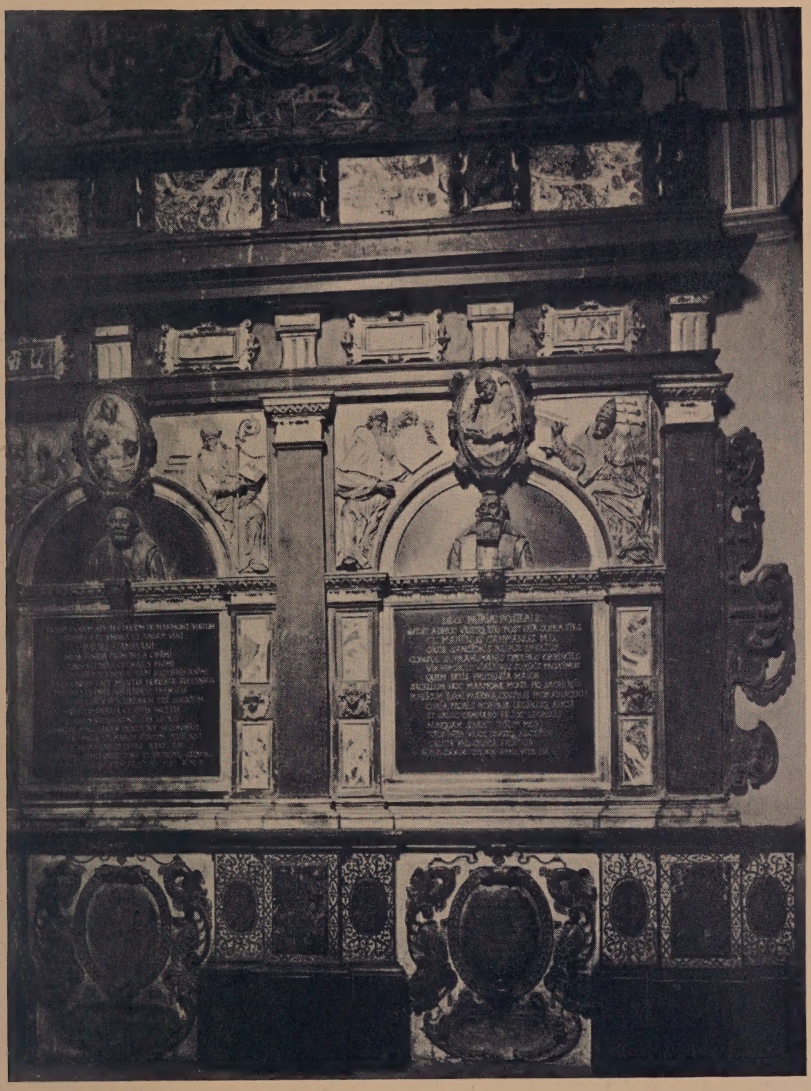
Капеллу, задуманную отцомъ въ самыхъ скромныхъ размѣрахъ, онъ обратилъ въ пышный семейный мавзолей, соперничая, какъ утверждаютъ, въ богатствѣ и роскоши ея убранства съ Боймами, другой извѣст-

ной Львовской семьей, тоже незадолго передъ тѣмъ воздвигнувшей роскошный надгробный памятникъ.

Не пожалѣлъ Мартинъ денегъ для прославленія семьи. Лучшій изъ Львовскихъ зодчихъ, Павелъ Римлянинъ, строилъ капеллу и самый извѣстный современный ваятель, нѣмецъ Пфистлеръ, трудился надъ украшеніемъ ея стѣнъ. Три барельефа, полные движенія и жизни: Положеніе во гробъ, Вознесеніе и Магдалина съ Христомъ, украшаютъ ея внѣшнюю стѣну, раздѣленную четырьмя пилястрами тосканскаго ордера на три поля и увѣнчанную красивымъ дорическимъ фризомъ. Надъ фризомъ высится аттикъ, украшенный эмблематической рѣзьбой, смыслъ которой, въ достаточной мѣрѣ, туманенъ — саркофагъ и собака символизируютъ вѣрность, птица и ваза — краткость человѣческой жизни и фениксъ надъ урной — безсмертіе.

Внутреннія стѣны капеллы разукрашены мраморомъ отъ пола до свода. Стѣну противъ входа занимаетъ главный алтарь изъ чернаго мрамора, зорко охраняемый величаво стоящими по обѣимъ его сторонамъ изваяніями апостоловъ изъ краснаго мрамора. Строгая и правильная архитектура алтаря исполнена въ хорошихъ италіанскихъ традиціяхъ.

Боковыя стѣны служатъ надгробными памятниками семьи Кампіани, правая — Павла и Мартина; лѣвая, неоконченная — остальныхъ членовъ рода. Главная средняя часть памятника Павла и Мартина раздѣлена тремя пилистрами на два аркадныхъ поля съ бюстами покойныхъ и занимающими слишкомъ видное мѣсто эпитафіями. Надъ дугами, обрамляющими бюсты, угодливый скульпторъ размѣстилъ горельефы съ фигурами папъ и епископовъ и медальоны съ евангелистами.



Внутренность капллцы Кампіани.
(Соборъ).

Intérieur de la chapelle Campiani.
(Cathédrale).

Капелла Кампіани заслуживала бы, конечно, болѣе внимательнаго разсмотрѣнія. Слѣдовало бы, напримѣръ, доказать, при помощи громоздкихъ техническихъ терминовъ, что аттикъ ея внѣшней стѣны слишкомъ грузенъ и что ея фризъ, вслѣдствіе непонятнаго скульптурнаго промаха, сдвинутъ съ мѣста настолько ощутительно, что его мотивы — средніе триглифы и метопы — не отвѣчаютъ серединѣ увѣнчиваемой ими стѣны. Подобное же конструктивное несоотвѣтствіе можно было бы отмѣтить и въ композиціи самого надгробнаго памятника, совершенно подавленнаго тяжелымъ верхомъ и подавляющаго, въ свою очередь, слишкомъ слабое основаніе. Но такое детальное изученіе капеллы увлекло бы насъ далеко за предѣлы путевого мимолетнаго очерка. Мы ограничимся, поэтому, одними общими впечатлѣніями, въ которыхъ преобладающая роль должна принадлежать ея внутренней отдѣлкѣ.

Памятникъ Кампіани поражаетъ необычайной роскошью матеріала. Архитектоническій его фонъ — чернаго мрамора, фигуры подъ дугами — бѣлаго, бюсты — краснаго и инкрустаціи на картушахъ и фризахъ — розоваго. Эта игра разноцвѣтнаго мрамора и мягкіе переливы удачно подобранныхъ тоновъ придаютъ всему памятнику необычную для произведеній пластики гармонію колорита, чего, повидимому, и стремился достигнуть его авторъ. Къ разряду такихъ же общихъ впечатлѣній отнесемъ и выступающіе, даже при поверхностномъ обзорѣ, недостатки его выполненія — излишнюю вычурность орнаментальныхъ мотивовъ, признакъ не вполнѣ артистической концепціи, и явные слѣды различной фактуры, которые легко можно замѣтить при сравненіи грубоватыхъ бюстовъ Кампіани съ жизненными изображеніями

папъ и епископовъ или съ красивой задумчивостью евангелиста Луки.

Остальныя капеллы собора представляютъ второстепенный интересъ. Это все тѣ же алтари, перегруженные разными декоративными аттрибутами съ ихъ сусальнымъ блескомъ и мишурнымъ убранствомъ, тѣ же барельефы, изображающіе разныя историческія событія, или статуи и бюсты епископовъ и щедрыхъ жертвователей въ утомительномъ однообразіи и ремесленномъ исполненіи, все та же безвкусица показного благочестія. Въ рѣдчайшихъ исключеніяхъ отдыхаетъ отъ этой томительной сутолоки безталанныхъ воспоминаній усталый наблюдатель: епископъ изъ алебастра, поддерживающій утомленною рукою на вѣки уснувшую голову, въ благородно задуманной позѣ — въ одной изъ капеллъ, да плачущій памятникъ графини Яблоновской, работы малоизвѣстнаго скульптора Видмара 1806 года — въ другой. Это прелестный мраморный барельефъ, покрытый янтарной патиной, въ которомъ все поникло красиво и проникновенно — печальная женщина внизу у пьедестала, грустно склоненная фигура у вазы и даже окутывающія урну живописныя складки покрова, падающія съ какой-то безнадежной безпомощностью.

Звѣздочкой, затѣмъ, отмѣчены въ путеводителѣ бронзовые горельефы двухъ, въ латы закованныхъ, рыцарей, вдѣланные въ стѣны другъ противъ друга, рядомъ съ эффектными церковными скамьями. Это Станиславъ Жолкѣвскій, отецъ знаменитаго гетмана, и Николай Хербуртъ, послѣдній — работы нюренбергскаго скульптора XVI вѣка, Лабенвольфа. Грубая моделировка обоихъ рыцарей, неестественное положеніе тѣла Хербурта и вульгарная осанка и поза Жолкѣвскаго, изобличаютъ нѣмецкое ремесленное творчество. Не

Видмеръ: Надгробный памятникъ кн. Яблоновской. (Соборъ).

Vidmer: Monument funéraire de la princesse Iablonowsky. (Cathédrale).

имѣя никакого значенія, въ качествѣ самостоятельныхъ произведеній искусства, они оба могли бы, несмотря на ихъ недостатки, представлять интересъ исторически-бытовой при болѣе соотвѣтствующей обстановкѣ. Но окружающая безвкусица — стѣны, покрытыя кричащимъ современнымъ орнаментомъ въ ужасающемъ окаймленіи, и двѣ грубыя двери въ ложно-готическомъ стилѣ — рѣжетъ глазъ словно умышленной дисгармоніей. Она приковываетъ возмущенное вниманіе, отвлекая его отъ самихъ памятниковъ и тѣмъ лишая ихъ даже того скромнаго значенія, на которое они, по справедливости, могли бы разсчитывать.

Одна изъ этихъ дверей ведетъ въ сакристію. Тамъ, въ плохомъ освѣщеніи, заставленный, какъ обыкновенно въ католическихъ церквахъ, всевозможнаго рода аттрибутами культа, стоитъ алтарь, воздвигнутый на средства извѣстнаго въ Львовѣ XVI вѣка рода Запаловъ, покровителей поэтовъ и писателей. Онъ покрытъ рѣзьбой, изображающей жертвователя, Іеронима Запала, на колѣняхъ передъ Распятіемъ, окруженнымъ святыми и ангелами. Стильная фигура Іеронима, трактованная съ реализмомъ портрета, полна характера и выраженія; точно, вѣроятно, переданы и подробности современнаго патриціанскаго костюма; хороши маскароны у подножья колоннъ; чрезвычайно неудаченъ заполняющій пустое передъ жертвователемъ пространство картушъ для герба.

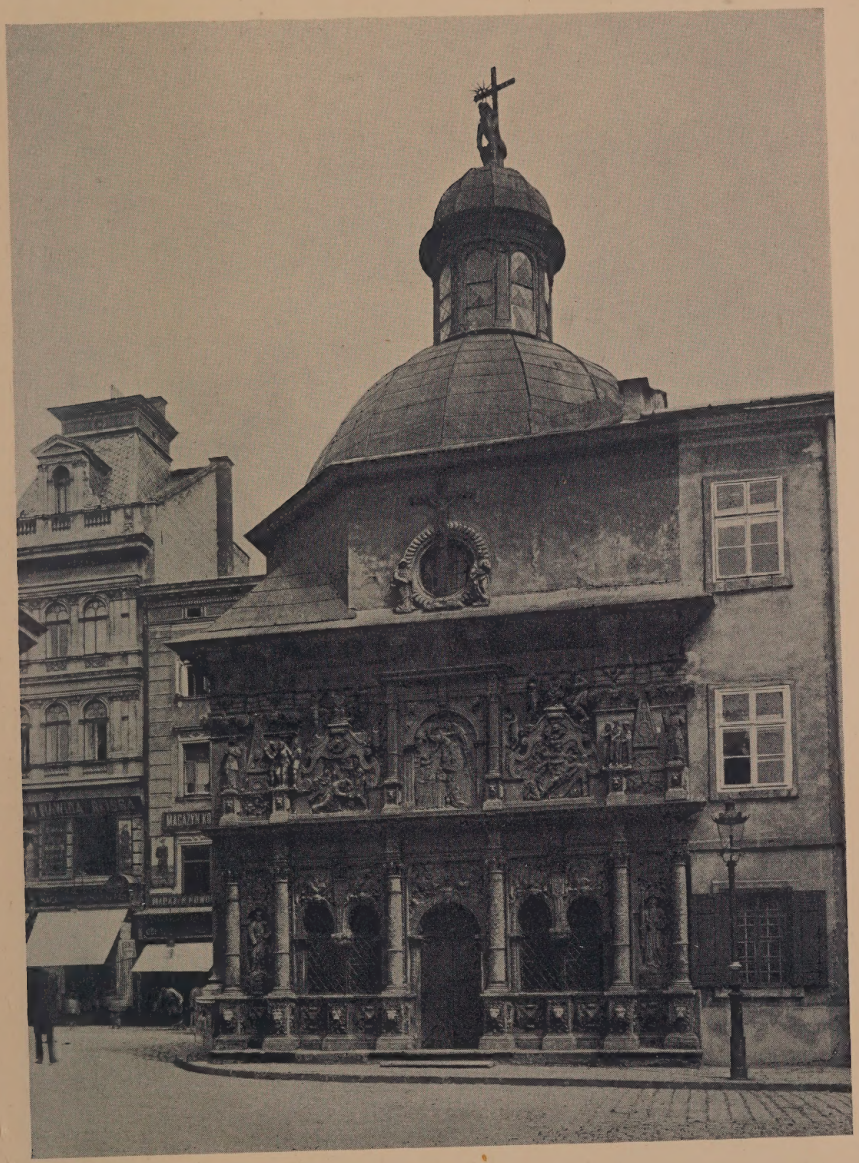
Весь алтарь исполненъ изъ алебастра, излюбленнаго въ Львовѣ матеріала для декоративной и монументалъной пластики. Алебастровыхъ алтарей, статуй и надгробій было, повидимому, въ Львовскихъ храмахъ большое изобиліе. Ихъ и теперь еще осталось значительное количество, несмотря на пожары, поломы и варварскія истребленія. Необычайная мягкость легко

поддающагося рѣзцу матеріала и его дешевизна особенно прельщали Львовскихъ ваятелей, служа, вмѣстѣ съ тѣмъ, лишнимъ доказательствомъ ихъ скорѣе ремесленныхъ, чѣмъ художественныхъ вкусовъ.

Дѣйствительно, ни одного мало-мальски выдающагося произведенія изъ алебастра мы въ Италіи не найдемъ. Доступность обработки уже лишала его, сама по себѣ, того необходимаго благородства, которымъ для всякаго италіанскаго мастера долженъ былъ обладать матеріалъ, предназначенный воплотить плодъ артистической мысли. Алебастръ имѣетъ еще одинъ недостатокъ. Онъ, хотя и даетъ, при умѣніи использовать его свѣтлые и темные тона, довольно оригинальные и живописные эффекты, но пріобрѣтаетъ, патинируясь, какой-то, непріятно поражающій глазъ, „парафиновый“ отблескъ.

Капелла Боймовъ. При соборѣ есть еще одно выдающееся воспоминаніе Львовской старины. Это — отдѣльно отъ него расположенная — капелла Боймовъ, заслуживающая не меньшаго вниманія, чѣмъ ея мраморная соперница.

Боймы были венгерскими выходцами и протестантами, поселившимися во Львовѣ въ серединѣ XVI вѣка; они быстро породнились съ знатными польскими родами и также быстро ополячились. Занимаясь, какъ большинство изъ Львовскихъ патриціевъ того времени, преимущественно торговлей и медицинской практикой — многіе изъ нихъ были врачами, — они не измѣняли избраннымъ профессіямъ, несмотря на блестящія родственныя связи, улучшеніе матеріальныхъ обстоятельствъ и полученіе почетныхъ должностей. Таковы были обычаи времени, — и въ этой-то, можетъ, твердой



Каплица Бойиовъ (нач. XVII в.).

La chapelle Boïm (début du XVII-e s.).

Каплица Боймовъ (деталь).

Chapelle des Boïm (détail).

непреклонности и самоотверженной преданности дѣлу и таилась сила Львовскаго городскаго сословія. Знатные Львовскіе патриціи: Шольцы, Корнякты, Анчовскіе, Дубовицкіе, Кампіани богатѣютъ, получаютъ дворянство, дѣлаются правителями города, оставаясь по прежнему врачами или купцами. Продолжаетъ заниматься торговлей и одинъ изъ Боймовъ, даже послѣ того, какъ король Стефанъ Баторій взялъ его въ личные секретари.

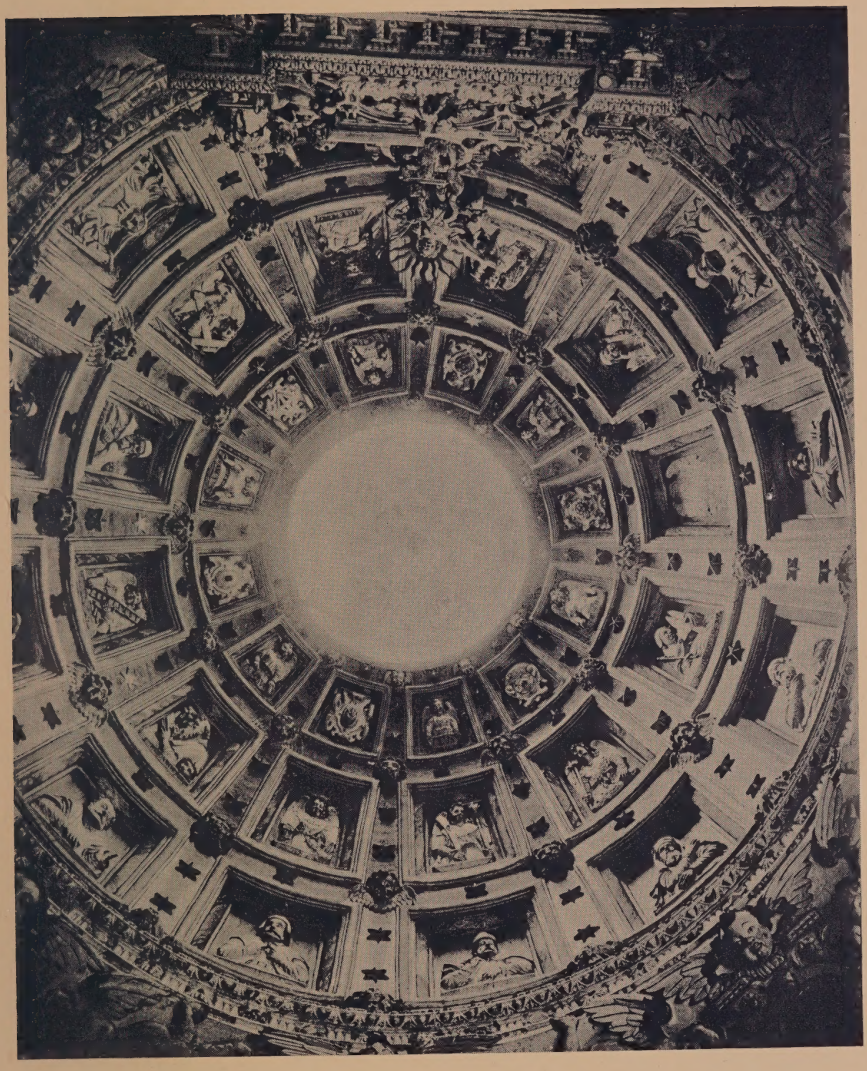
Капелла Боймовъ начата около 1609 года и окончена въ 1617 году. Построена она изъ песчанаго камня и увѣнчана тяжелымъ куполомъ, неуклюже прислоненнымъ къ стѣнѣ сосѣдняго дома. Ея фасадъ раздѣленъ фризомъ по срединѣ и мощнымъ карнизомъ наверху на двѣ части, изъ которыхъ верхняя — украшена двумя, а нижняя — четырьмя коринѳскими колоннами, обвитыми арабесками.

Весь фасадъ покрытъ сплошной и глубокой рѣзьбой, въ немъ нѣтъ ни одного дюйма необработанной поверхности; изрѣзаны даже закрытыя части стѣнъ. Разобраться въ этомъ хаосѣ декоративныхъ мотивовъ не легко — мы въ полномъ манерномъ барокко. Тутъ и статуи апостоловъ, и медальоны пророковъ, сюжеты изъ Священной исторіи, маскароны, арабески, картуши, фестоны изъ листьевъ, опоясанные ювелирнымъ орнаментомъ, цвѣты, фрукты, маски, звѣриныя головы, рѣзьба надъ рѣзьбой и рѣзьба на рѣзьбѣ въ утомительнѣйшемъ разнообразіи.

Не менѣе безпокойна и внутренность капеллы. Противъ ея входа расположенъ главный алтарь съ гипсовыми горельефами изъ жизни Христа, исполненными съ тою же назойливостью манерныхъ орнаментовъ, подчеркнутою, къ тому же, слѣзшей позолотой и краской.

Направо на верху — надгробіе Боймовъ, работы Пфистлера, изъ мрамора и алебастра; оно гораздо лучше алтаря. Четырнадцать колѣнопреклоненныхъ фигуръ семьи Боймовъ, съ одинаково сложенными къ молитвѣ руками, сгруппированы со слишкомъ правильной симметріей по обѣимъ сторонамъ статуи Христа наверху и центральной группы Божьей Матери съ тѣломъ Спасителя — въ нижнемъ картушѣ. Распредѣленіе фигуръ на волютахъ, карнизахъ, капителяхъ и консоляхъ нѣсколько искусственно, особенно верхнихъ, которыя словно балансируютъ въ невозможныхъ условіяхъ равновѣсія; сами фигуры, недостаточно сообразованныя съ высотой расположенія, кажутся снизу короткими и толстыми; ихъ позы и жесты монотонны; многія, наконецъ, грубо и невѣрно моделированы. Но нѣкоторыя подробности, — хотя бы, напримѣръ, полные трагизма выраженіе и жестъ Богородицы, или удачно выраженный въ лицѣ и осанкѣ жены Боймa суровый аскетизмъ — не лишены интереса.

Оригинальна, равнымъ образомъ, отдѣлка внутренней поверхности полусферическаго купола капеллы. Она раздѣлена тремя рядами кессоновъ, причемъ изъ фона первыхъ двухъ рядовъ выступаютъ бюсты лицъ Стараго Завѣта — стилизованные, вѣроятно, скульпторомъ портреты современныхъ ему Львовскихъ горожанъ, а изъ фона третьяго ряда — картуши, эмблемы и крылатые ангелы съ лентами, на которыхъ начертано „Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabbaoth“. — Заслуживаетъ вниманія профилеваніе кессоновъ, разсчитанное на то, чтобы, несмотря на неизбѣжное сокращеніе въ перспективѣ, они производили подобающее впечатлѣніе при взглядѣ на нихъ снизу. Фоны кессоновъ сохранили еще слѣды прежней окраски нѣжно голубого тона; освѣщенные сверху мягкимъ



Куполъ каплицы Боймовъ.

Coupole de la chapelle Boïm.

свѣтомъ увѣнчивающаго куполъ фонаря, они даютъ иллюзію небесной лазури.

Еще одна подробность: совершенно гладкая внѣшняя сѣверная стѣна капеллы, увѣнчанная лишь могучимъ карнизомъ, благодаря этой, именно, умѣренности украшеній, отличается необычайнымъ благородствомъ. Надъ карнизомъ вдѣланъ въ стѣну отлично исполненный горельефъ, изображающій Георгія Побѣдоносца.

Общія впечатлѣнія отъ капеллы Боймовъ принадлежатъ, однако, къ числу тѣхъ, которыми лучше, быть можетъ, дѣлиться непосредственно по ихъ воспріятіи. Пораженный взглядъ, не охватывая сразу подробностей, сохраняетъ видѣніе непривычной роскоши формъ и изумительнаго богатства фантазіи. Позднѣе эта фантазія утомляетъ. Усталый глазъ нигдѣ не находитъ себѣ отдыха, не имѣя возможности собрать всѣ подробности въ одно спокойное созерцаніе. Самый стиль часовни, быть можетъ, и блестящъ, но безпокоенъ и непропорціоналенъ, словно ея строитель стремился вознаградить усложненіемъ деталей угасающее вдохновеніе. А что онъ не обладалъ настоящимъ артистическимъ чутьемъ, видно, хотя бы, изъ сравненія часовни съ разными зданіями эпохи „лучистой“ или „пламенѣющей“ готики или италіанскаго ренессанса.

Казалось бы, что и всѣ эти зданія, часто тоже перегруженныя деталями, должны производить такое же впечатлѣніе угнетающаго безпокойства. Этого, однако, нѣтъ и по очень простымъ основаніямъ. Всѣ ихъ детали — одинаковаго гармоничнаго стиля, детали же и орнаменты капеллы Боймовъ, какъ произведенія поздняго нѣмецкаго ренессанса, отличаются эклектичностью, отовсюду заимствованныхъ формъ и мотивовъ — италіанскихъ, нидерландскихъ, грубо нѣмецкихъ и даже, какъ, напримѣръ, въ оконныхъ про-

стѣнкахъ — мавританскихъ. Строителями готическихъ зданій были, затѣмъ, первостепенные мастера, — капелла же Боймовъ обязана своимъ существованіемъ скорѣе упорному труду, чѣмъ таланту, ремеслу, чѣмъ искусству.

Какъ бы, однако, ни было, но капелла Боймовъ раздѣляетъ, не безъ основанія, лавры своего художественно-историческаго для Львова значенія съ капеллой Кампіани и Успенской церковью Львовскаго Ставропигіальнаго братства. Эти три главнѣйшихъ памятника Львовской архитектуры должны безспорно занять почетное мѣсто въ ея исторіи. Мы пробѣжали двѣ ея страницы, перевернемъ теперь слѣдующую.

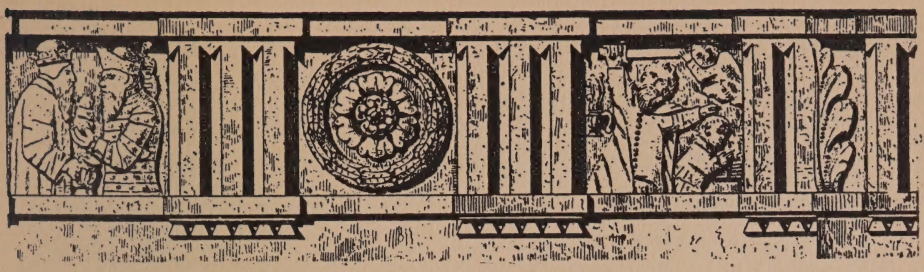
Успенская церковь. Успенская или Валахская церковь Пресвятой Богородицы была главной святыней, объединявшей Львовское братство еще въ XV вѣкѣ. Около нея сосредоточивался цѣлый рядъ благотворительныхъ учрежденій; въ ней находилъ православный людъ надежнѣйшее прибѣжище и утѣшеніе въ постигавшихъ его скорбяхъ и печаляхъ; въ нее же, наконецъ, взломавъ при помощи свѣтскихъ властей церковные замки, ворвался, 29 іюня 1700 года, епископъ Іосифъ Шумлянскій для совершенія перваго торжественнаго уніатскаго богослуженія.

Въ 1527 году старая церковь сгорѣла и хотя была скоро возстановлена, но, именно какъ возстановленная наскоро, просуществовала недолго и опять „распалась на полы“. Новая церковь была воздвигнута на средства молдавскаго господаря Александра Лопушанина и названа въ его честь Валахской.

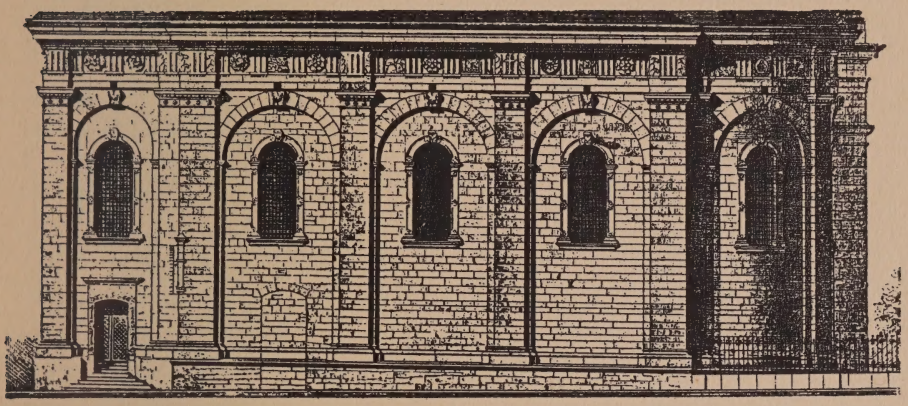
Въ 1570 году членъ братства, грекъ по происхожденію, Константинъ Корнякт вызвался построить на

Успенская (Валахская) церковь.

L'église de l'Assomption (dite Valaque).



Фризъ Успенскаго собора. Frise de l'église de l'Assomption.



Боковая стѣна Успенскаго собора. Façade latérale de l'église de l'Assomption.

Фризъ Успенскаго собора. Frise de l'église de l'Assomption.

свой счетъ церковную колокольню, которую и закончилъ черезъ восемь лѣтъ.

Корняктъ былъ оптовымъ купцомъ, разбогатѣлъ на торговлѣ и, получивъ въ 1567 году дворянство, сдѣлался вельможей и породнился съ самыми знатными польскими родами. Эти родственныя связи съ поляками привели очень быстро къ полному ополяченію всего его рода. Самъ же онъ былъ извѣстенъ, какъ горячій защитникъ православія и русской народности.

Въ томъ же, повидимому, 1570 году, Корняктъ заложилъ и фундаментъ стоящей рядомъ съ церковью часовни Трехъ Святителей: Григорія, Іоанна и Василія Великаго.

Въ 1571 году церковь Лопушанина сгораетъ до тла, и братство начинаетъ усиленно хлопотать о сборѣ пожертвованій на возведеніе новаго храма. Отправляетъ оно, между прочимъ, съ этой цѣлью посольство въ далекую Москву къ царю, царицѣ и всесильному въ то время боярину Годунову, прося иконъ московскаго письма, такъ какъ въ Львовѣ не имѣлось искусныхъ „зографовъ“, золота для украшенія иконъ и церковныхъ книгъ.

Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ отнесся къ ходатайству съ благосклоннымъ сочувствіемъ и приказалъ отпустить посольству богатую милостыню: пять сороковъ соболей и пять сороковъ куницъ на сооруженіе храма, пятьдесятъ венгерскихъ золотыхъ на позолоту царскихъ вратъ и креста, двадцать пять рублей на церковный причтъ и 10 рублей на больницу. Существенную, равнымъ образомъ, помощь оказывала семья знаменитаго кіевскаго митрополита Петра Могилы. При ея крупной матеріальной поддержкѣ, братству удается къ 1630 году закончить новую и великолѣп-

ную церковь, на освященіе которой пріѣзжалъ изъ Кіева самъ митрополитъ съ хоромъ пѣвчихъ. Стекаются пожертвованія, храмъ получаетъ извѣстность, и вскорѣ становится однимъ изъ самыхъ богатыхъ во всемъ юго-западномъ краѣ.

20 января 1707 года въ Успенской церкви присутствовалъ на богослуженіи царь Петръ съ гетманомъ Мазепой. Царь пріѣхалъ въ Львовъ изъ Жолквы, гдѣ стоялъ его лагерь передъ Прутскимъ походомъ. Послѣ обѣдни, царь щедро одарилъ Успенское братство и удостоилъ братчиковъ разспросовъ, поощряя ихъ твердо держаться православной вѣры. Меншиковъ пожертвовалъ на церковь 300, а Головкинъ и Игнатьевъ по 10 золотыхъ. Обѣдали они у короннаго гетмана Сѣнявскаго; на обѣдѣ присутствовало много польскихъ сенаторовъ и были произнесены тосты о русско-польской дружбѣ.

Въ настоящее время Успенская церковь, болѣе извѣстная у галичанъ подъ именемъ Валахской, представляетъ изъ себя три отдѣльныя зданія, построенныя разновременно, въ стилѣ поздняго италіанскаго ренессанса, тремя разными зодчими: Павломъ Римляниномъ — сама церковь, Петромъ Барбономъ — колокольня и Петромъ Красовскимъ — часовня.

Не безъ малаго труда разсмотритъ случайный прохожій въ загроможденной постройками улицѣ красивую церковь. Тѣснятъ ее отовсюду жилые дома своими каменными объятьями, насѣдаютъ и давятъ — заслоняя просторъ, скрывая солнце и ширь, нарушая уличнымъ гомономъ ея вѣковое спокойствіе.

Трехъ церковныхъ куполовъ, — надъ притворомъ, среднимъ квадратомъ нефа и абсидой, — съ улицы вовсе не видно. Но для общаго впечатлѣнія оно, можетъ, и лучше. Съ тѣхъ поръ какъ пожаромъ уничтожена плоская крыша, изъ которой они выступали

Часовня Трехъ Святителей.

La Chapelle de l'église de l'Assomption.

съ такою изящною легкостью, утратилась ихъ стройность, нарушенная къ тому же непропорціональностью купола, возобновленнаго надъ абсидой: онъ гораздо больше остальныхъ и неуклюже погруженъ своей лѣвой стороной въ наклонъ новаго покрытія.

Эстетическая особенность церкви, — полное отсутствіе портала и фасада. Маленькая, еле замѣтная дверь ведетъ по нѣсколькимъ ступенямъ съ улицы во внутренность храма, представляя загадочный контрастъ съ величавостью главной стѣны. Вся изъ тесанаго камня, стѣна эта раздѣлена четырьмя громадными пилястрами тосканскаго ордера на три глухія аркады, — въ каждой по одному окну съ полуциркульнымъ верхомъ. Увѣнчивающій стѣну мощный дорическій фризъ украшенъ художественно исполненными метопами, въ которыхъ розетки изъ листьевъ, окружающихъ ягоду или почку, перемежаются съ тонкой рѣзьбой эмблематическаго духовнаго содержанія. Это примѣненіе классическихъ архитектурныхъ деталей къ сюжетамъ, украшающимъ православную церковь, въ высшей степени оригинально. Сюжетныя метопы изображаютъ: Моисея передъ пылающимъ кустомъ, царя Давида, Аарона съ кадильницей, Мельхисидека и Авраама, замахивающагося на сына мечомъ съ вызывающей улыбку веселой беззаботностью. Изумительная простота замысла, строгая монументальность архитектурныхъ линій и украшающій стѣны вѣковой налетъ придаютъ всему храму необычайное благородство, какую-то особую силу гармоническаго спокойствія.

Внутренность его представляетъ значительно меньшій интересъ — прямоугольный нефъ съ четырьмя свободно стоящими столбами, на которые острыми дугами опирается средній куполъ, украшенный че-

тырьми гербами съ соотвѣтственными надписями — московскимъ — въ честь царя Ѳеодора Іоанновича, польскимъ и двумя молдавскими, увѣковѣчивающими участіе семьи Могилы въ возведеніи храма. Убранство храма и детали относятся къ позднѣйшему времени.

Внутренній ходъ соединяетъ церковь съ часовней Трехъ Святителей. Она расположена въ прелестномъ „cortile“,—окаймленномъ сводчатыми арками дворикѣ.

Построена часовня, какъ и церковь, изъ тесанаго камня, кладка котораго, далеко, однако, не такъ правильна и изящна. Четыре контрпилястра съ экзотическими капителями, вѣнчающими какъ пилястры, такъ и смежные съ ними выступы, дѣлятъ фасадъ на три поля, съ порталомъ въ среднемъ и слишкомъ низко расположеннымъ окномъ въ боковыхъ. Надъ часовней возвышаются три купола на барабанахъ, со столбиками и консолями изъ гипса. Порталъ, фризъ и карнизъ богато разукрашены каменной рѣзьбой въ традиціяхъ хорошихъ формъ, хотя и не вполнѣ ясно прочувствованныхъ нѣсколько жесткимъ рѣзцомъ. Лучше всего порталъ съ довольно грузной верхушкой карниза и двумя колоннами по бокамъ, стержни которыхъ, опирающіеся на львиныя головы, оплетены кистями винограда, — излюбленнымъ во Львовѣ мотивомъ украшенія церквей, капеллъ и дворцовъ.

Это часто встрѣчающееся въ городскихъ постройкахъ однообразіе орнаментальныхъ мотивовъ въ духовной и свѣтской скульптурѣ бросается, между прочимъ, въ глаза и на фризѣ часовни. Его крылатыя головки и фруктовые фестоны повторяются, съ самыми незначительными лишь измѣненіями, на фризѣ одного изъ домовъ Рынка, построеннаго тѣмъ же зодчимъ — Петромъ Красовскимъ.

Костелъ Бернардинцевъ.

Eglise des Bernardins.

Внутренность церкви Бернардинцевъ.

L'église des Bernardins (intérieur).

Принося съ собой извѣстный, опредѣленный запасъ образцовъ, второстепенные италіанскіе зодчіе, работавшіе во Львовѣ, не обладали достаточнымъ творчествомъ для сообразованія орнаментальныхъ украшеній со стилемъ, характеромъ и назначеніемъ украшаемыхъ зданій, значительно уступая въ этомъ отношеніи искусству италіанскихъ мастеровъ. Можно, съ другой стороны, съ большой увѣренностью предполагать, что и вкусы самихъ Львовскихъ заказчиковъ были далеко не такъ изысканы, какъ въ Италіи.

Папа Климентъ VII посовѣтовалъ художнику, намѣревавшемуся украсить стѣны его дворца фресками духовнаго содержанія, — оставить это содержаніе для прославленія Творца, говоря, что онъ, папа, предпочитаетъ для своихъ частныхъ покоевъ сюжеты изъ миѳологіи или изъ „Ars amandi“ Овидія. Львовскіе мѣщане о такихъ тонкостяхъ едва-ли заботились, дорожа, по всѣмъ вѣроятіямъ, гораздо болѣе впечатлѣніями общаго характера, чѣмъ превышающими ихъ вкусы содержаніемъ и отдѣлкой деталей.

Подъ порталомъ часовни имѣется мраморная, окаймленная каменной рѣзьбой, плита съ греческою надписью, удостовѣряющей, что она возобновлена „почтеннѣйшимъ и славнѣйшимъ“ архонтомъ Алексѣемъ Балабаномъ въ 1671 году. Надъ плитой — вдѣланная въ стѣну старинная икона Знаменія Пресвятой Богородицы.

Непосредственно за часовней, молитвенно взвивается въ небесную высь величавая „вежа“ Корнякта. По образцу италіанскихъ „кампаниле“, она стояла отдѣльно отъ церкви и только въ серединѣ прошлаго вѣка была съ нею соединена некрасивымъ проходомъ. Построена „вежа“ тоже изъ тесанаго камня и раздѣлена на четыре неодинаковыхъ по вышинѣ этажа

съ двумя глухими арками въ каждомъ; ея куполъ видоизмѣненъ послѣ пожара. „Вежа“ исключительно красива. Въ ясный день, съ развалинъ построеннаго надъ городомъ Казиміромъ Великимъ „Высокаго замка“, ея легкіе и стройные контуры выдѣляются въ небесной лазури съ особымъ изяществомъ.

Вообще, по тонко прочувствованному соотношенію частей, простотѣ обработки, величавой монументальности и отсутствію, столь свойственной старинымъ Львовскимъ постройкамъ, перегруженности деталей, — Валахской церкви, „вежѣ“ и часовнѣ должно быть отдано предпочтеніе передъ всѣми другими памятниками Львовской старины. Для насъ, русскихъ, красота и значеніе Успенской церкви особенно дороги еще и потому, что она воздвигнута православнымъ народомъ, служила оплотомъ его вѣры и защищала его народность; она отторгнута отъ нихъ только силой.

Костелы Бернардинцевъ и Бенедиктинокъ. Львовскій ренессансъ можетъ гордиться еще одной достойной вниманія постройкой — костеломъ Бернардинцевъ. Его стѣны, величественныя своей простотой, воздвигнуты все тѣмъ же Павломъ Римлянином; онѣ въ вертикальномъ направленіи раздѣлены на три части, соотвѣтствующія такому же внутреннему дѣленію церкви на три нефа. Нѣсколько вычурная и разнящаяся со стѣнами по стилю и времени, архитектура его верха исполнена другимъ зодчимъ, по всей вѣроятности, нѣмцемъ. Маленькій низенькій входъ безъ портала, непріятно разрѣзанный архитектурной линіей и скорѣе пригодный для подземелья, чѣмъ для храма, ведетъ во внутренность церкви, отдѣланной въ стилѣ буйнаго барокко. Главной ея

Алтарная абсида церкви св. Маріи Магдалины. Abside de l'église de S-te Madeleine.

достопримѣчательностью служатъ украшающія абсиду церковныя скамьи, дѣйствительно поражающія богатствомъ и изяществомъ деревянной рѣзьбы и набора.

Превосходны индивидуально трактованныя головки, служащія консолями для карниза; ихъ около ста и онѣ почти не повторяются. Очень изящен тонкій наборъ спинокъ. Великолѣпны, наконецъ, аркадныя поля, раздѣленныя красивыми пилястрами и разукрашенныя цѣлымъ міромъ арабесокъ, гротесковъ, картушей въ разнообразныхъ сплетеніяхъ, стилизованныхъ цвѣтовъ, листьевъ и стеблей, въ которые, въ свою очередь, вплетаются фрукты, птицы, дельфины, гады, маскароны, фантастическія фигуры и открытыя пасти драконовъ съ пламенемъ во рту.

Къ той же, приблизительно, эпохѣ относится костелъ Бенедиктинокъ, отъ котораго, впрочемъ, остались только одинъ изъ внутреннихъ портиковъ и красивый фигурный аттикъ.

Пятью нами разсмотрѣнными зданіями: Соборомъ, капеллой Боймовъ, Успенской церковью и костелами Бернардинцевъ и Бенедиктинокъ мы могли бы закончить обзоръ самаго блестящаго періода Львовской духовной архитектуры, времени запоздалаго Возрожденія, отъ 1570-го до 1630-го года. Любознательному туристу слѣдуетъ, однако, для исчерпывающей полноты, ознакомиться еще съ двумя памятниками ваянія той же эпохи: алтарями церквей св. Николая и Маріи Магдалины, а съ точки зрѣнія историческаго воспоминанія — и съ церковью Базиліанъ.

Алтари церквей св. Николая и Маріи Магдалины. Въ концѣ XVI вѣка, богатый Львовскій патрицій Вольфгангъ Шольцъ, переименованный,

впослѣдствіи, въ Шольца-Вольфовича, украсилъ маленькую церковь св. Николая роскошнымъ алебастровымъ алтаремъ, изображающемъ Распятіе, окруженное мелкими барельефами священнаго содержанія, размѣщенными въ девяти поляхъ. Условія свѣта въ той часовнѣ, въ которой онъ находится, настолько неблагопріятны, что его детали можно разсмотрѣть только при искусственномъ освѣщеніи. Алтарь отличается всѣми недостатками корпораціонной работы — неуклюжестью рѣзца и наивной характеристикой. Нѣкоторыя бытовыя его детали не лишены, впрочемъ, интереса. Таковы, напримѣръ, карикатура на какого-то еретика, изображеннаго въ очкахъ около Распятія, или семья жертвователя на колѣняхъ около гроба Спасителя.

По свойственной убранству Львовскихъ церквей безвкусицѣ, въ непосредственномъ сосѣдствѣ съ этимъ стариннымъ алтаремъ, противъ прекрасной церковной каѳедры въ стилѣ XVIII вѣка, изображающей лодку съ сѣтями, — красуются выцвѣтшая фотографія папы въ орѣховой рамѣ и бронзовый барельефъ — портретъ щедраго, очевидно, вкладчика въ бронзовой визиткѣ, съ бронзовымъ моноклемъ въ глазу.

Алтарь св. Маріи Магдалины найти не легко. Нужно обойти кругомъ всей церковной ограды и, позвонивъ съ улицы въ маленькій домикъ, вызвать настоятельницу тутъ же находящейся женской тюрьмы. Въ маленькомъ бѣломъ чепцѣ, окаймленномъ развѣвающимися крыльями, словно уносящими ее при каждомъ движеніи въ небесную высь, женщина средняго возраста съ грустными глазами и пухлыми, „духовными“ ручками поведетъ васъ черезъ безконечные коридоры и большой дворъ, въ тюремную часовню. Тамъ и расположенъ алтарь.

Церковь Базиліанъ.

Eglise de l'ordre de St. Basile.

Онъ воздвигнутъ въ началѣ XVII столѣтія и замѣчателенъ своими громадными размѣрами, занимая чуть не всю абсиду. Четыре могучія, рѣзныя колонны дѣлятъ его на три части, занимающія каждая одну изъ сторонъ абсиды. Вверху, надъ колоннами — сильно профилированныя дуги, внизу галерея изъ балюстровъ. Главный средній барельефъ, въ формѣ ниши, изображаетъ святую въ экстазѣ отъ небесныхъ мелодій, исполняемыхъ хоромъ ангеловъ; въ лѣвомъ барельефѣ — Христосъ и Магдалина, въ правомъ — Христосъ, говорящій проповѣдь. Исполнены барельефы примитивно, но не безъ художественной смѣлости и розмаха, съ большимъ темпераментомъ и декоративнымъ вкусомъ.

Въ самой церкви интересенъ оригинальный, необычайной величины, коверъ середины прошлаго вѣка, съ вышитыми на немъ гербами принадлежавшихъ когда-то Польшѣ русскихъ губерній и гордыми польскими генералами.

Церковь Базиліанъ — неказистая церковь, обращенная теперь въ монастырь и построенная въ 1518 году на мѣстѣ старой, существовавшей еще въ русское время. Она утратила внѣшнія формы послѣ многочисленныхъ реставрацій, не представляя къ тому же никакого интереса и по внутреннему содержанію. Путеводители обходятъ ее презрительнымъ молчаніемъ. — Маленькая предделла въ одномъ изъ алтарей, сомнительнаго италіанскаго письма, неизданная еще, какъ увѣряютъ, рукопись Петра Могилы въ монастырской библіотекѣ и Евангеліе, подаренное, будто бы, царемъ Петромъ — не окупаютъ безпокойства. Но намъ, русскимъ, поклониться ей должно. Тамъ, подъ

каменными плитами одного изъ старѣйшихъ церковныхъ придѣловъ, покоится прахъ замѣчательнаго русскаго человѣка XVI вѣка — первопечатника Ѳедорова.

Изъ мрака современнаго ему невѣжества, съ какой-то яркой торжественностью выступаетъ свѣтлая личность романтика „Грознаго“ времени. Воспринявъ типографское искусство съ глубокимъ сознаніемъ его важности, онъ посвятилъ ему помыслы, и предпочелъ нищету измѣнѣ призванію. Первая книга Ѳедорова, — „Дѣянія Апостольскія“, вышедшая въ 1564 году изъ Московскаго Печатнаго Двора, — вызвала злобу и ненависть. Возстали писцы, у которыхъ новыя вѣянія вырывали изъ рукъ кусокъ хлѣба. Не вѣдая, что творитъ, возстала православная Москва, утративъ поэзію рукописи. И въ одну темную ночь сгорѣлъ печатный дворъ, какъ свѣча, какъ должно было сгорѣть „пристанище силы нечистой“.

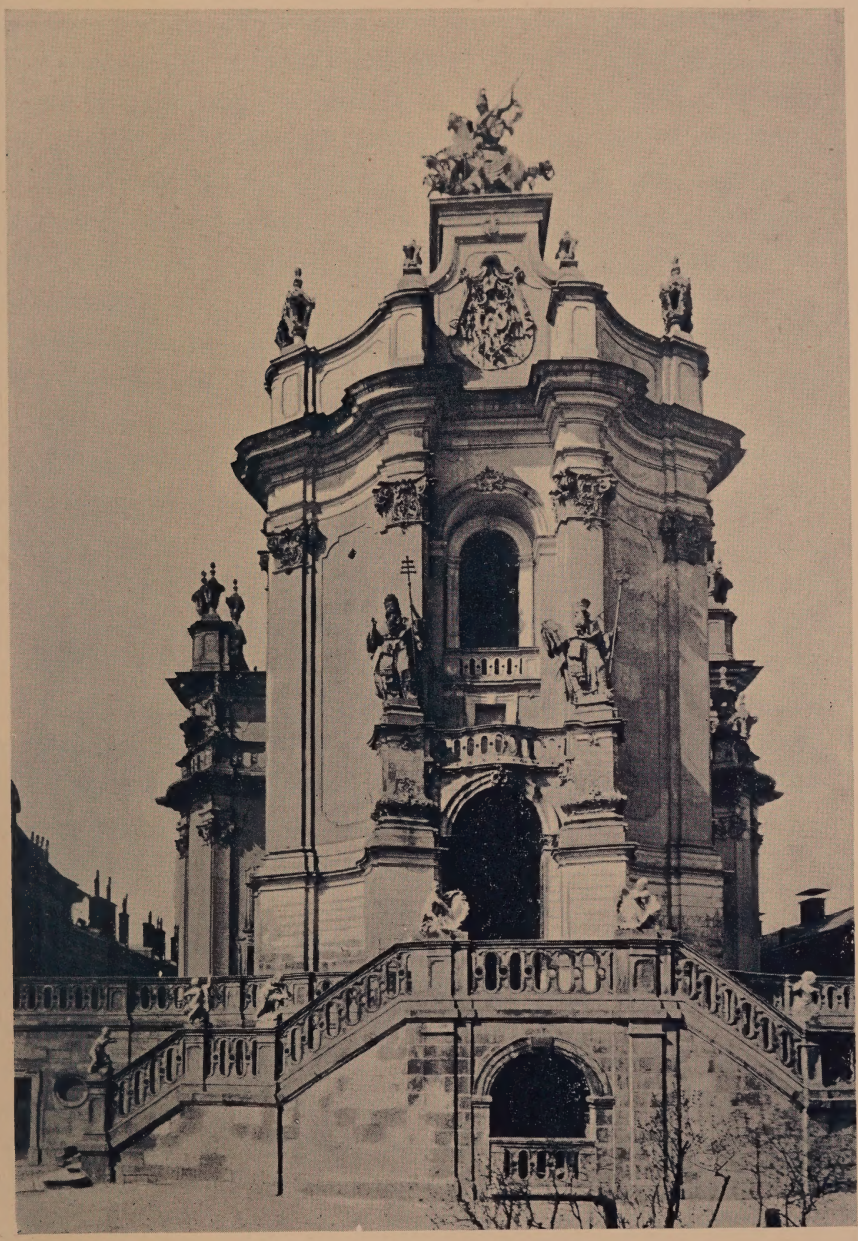
Для Ѳедорова начинается эпоха безконечныхъ скитаній. Онъ бѣжитъ въ Литву, — мѣсто ссылки опальныхъ и неудачниковъ, — и тамъ работаетъ у знатнѣйшаго вельможи, гетмана Ходкевича, въ основанной имъ, въ мѣстечкѣ Заблудовѣ (Гродненской губерніи), типографіи. Ходкевичъ быстро, однако, охладѣваетъ къ своему предпріятію и отпускаетъ печатника, щедро награждая его землей и деревней. Ѳедоровъ съ необычайнымъ благородствомъ отказывается ихъ принять.

— „Не пристало мнѣ“, пишетъ онъ, „сокращать дни живота своего за плугомъ и сѣяніемъ сѣмянъ житныхъ, мнѣ было положено духовныя сѣмена по вселенной разсѣвати“.

И, бросивъ вѣрное обезпеченіе, терпя всевозможныя лишенія, „вся злѣе и злыхъ злѣе“, отправляется вѣчный скиталецъ въ далекій, трудно досягаемый

Церковь св. Юры.

L'église de St. Georges.



Фасадъ церкви св. Юры.

Façade de l'église de St. Georges.

Львовъ, гдѣ жили въ то время богатые русскіе и греческіе православные купцы и гдѣ еще типографіи не было. Въ Львовѣ, въ 1574 году, онъ выпускаетъ „Апостола“, но дѣла не идутъ, и типографія со всѣми принадлежностями и книгами попадаетъ въ руки еврея ростовщика. Съ желѣзной энергіей переноситъ онъ и эту неудачу.

Изъ Львова Ѳедоровъ отправляется въ Острогъ (Волынской губерніи) и два года работаетъ у щедраго мецената, князя Константина Острожскаго, въ типографіи котораго печатаетъ три книги: Псалтырь, Новый Завѣтъ и знаменитую Острожскую библію. Передъ его глазами мелькаетъ надежда осуществить завѣтную мечту, — основать собственное дѣло. Съ этой мыслью Ѳедоровъ снова возвращается въ Львовъ, гдѣ, наканунѣ удачи, 5 декабря 1583 года, судьба уноситъ его въ могилу.

На плитѣ его значилось: „Воскресенія изъ мертвыхъ чаю. Друкарь книгъ, передъ тѣмъ невиданныхъ“. Время этой плиты не пощадило; отъ нея остался лишь слѣпокъ, нынѣ находящійся въ Румянцовскомъ музеѣ. Точно неизвѣстно и самое мѣсто, гдѣ лежитъ его прахъ. — Но посѣтите эту церковь, она вамъ дастъ настроеніе.

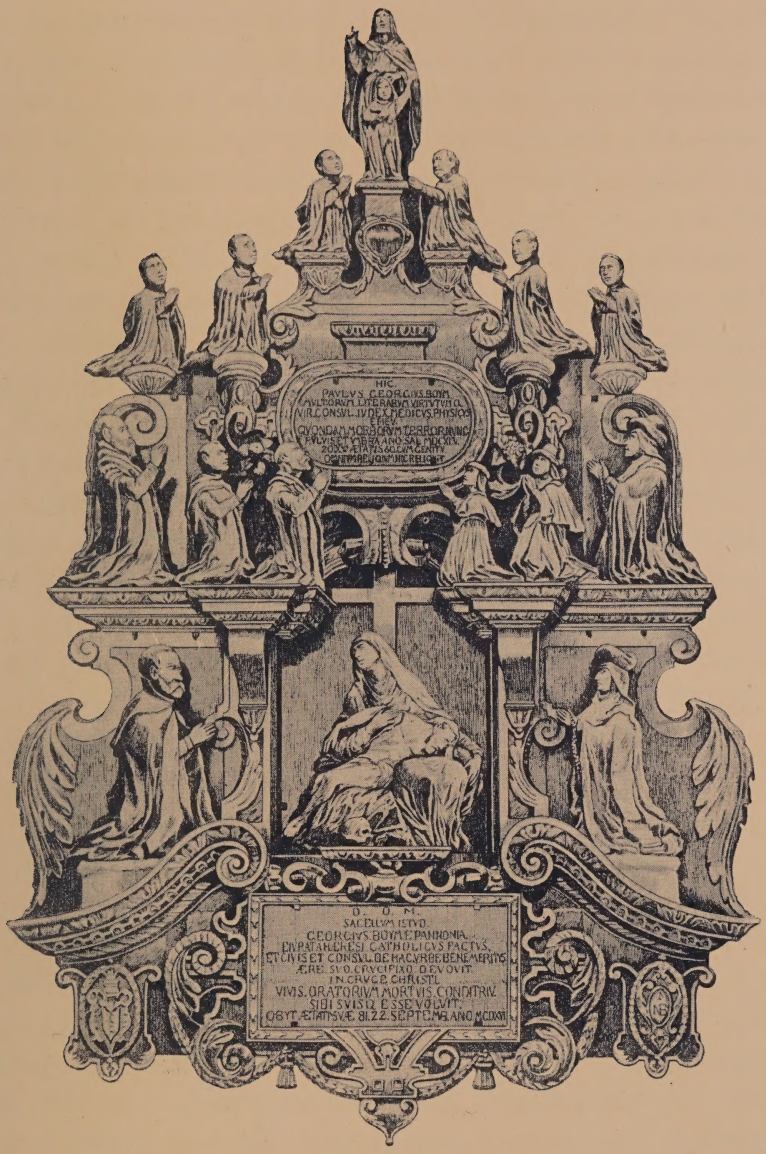
Костелъ Іезуитовъ и церковь св. Параскевы. Пятидесятыми годами XVII вѣка открывается второй періодъ Львовскаго церковнаго строительства. Въ церковныхъ постройкахъ утрачиваются съ этого времени послѣдніе слѣды запоздалаго итальянскаго Возрожденія, уступая окончательно мѣсто формамъ и деталямъ барочнаго стиля. Двѣ церкви этого стиля — костелъ Іезуитовъ и церковь св. Параскевы — выдѣляются изъ числа остальныхъ.

Грандіозный, многоярусный фасадъ костела почти совершенно пропадаетъ; его давитъ улица, загромождаютъ постройки; внутренность отличается торжественной пышностью убранства.

Эта банальная торжественность, выражаясь въ изобиліи позолоты и утомительномъ нагроможденіи всевозможнаго рода алтарей, каѳедръ, памятниковъ, барельефовъ, разукрашенныхъ и расцвѣченныхъ престоловъ, сплошь уставленныхъ предметами культа, передъ такими же разукрашенными и расцвѣченными статуями, — вся эта безвкусная мишура „іезуитскаго“ стиля пользуется въ польскихъ церквахъ совершенно исключительнымъ передъ церквами другихъ католическихъ странъ распространеніемъ. Воплощая, съ одной стороны, столь свойственную польской національности страсть къ показной пышности формъ, этотъ стиль, по убѣжденію усердно его въ Польшѣ вводившихъ іезуитовъ, долженъ былъ, кромѣ того, отвѣчать тому представленію о великолѣпіи и могуществѣ католической церкви, которымъ они разсчитывали привлекать въ ея лоно „презрѣнныхъ еретиковъ и схизматиковъ“ — протестантовъ и православныхъ.

Уніатская церковь Св. Параскевы обладаетъ замѣчательнымъ иконостасомъ того же барочнаго стиля. Онъ весь покрытъ тонкой и изящной рѣзьбой изъ золоченаго дерева, окаймляющей рядъ медальоновъ съ иконами современнаго ему письма; особенно роскошно и красиво орнаментированы Царскія двери. Громадные, сравнительно съ нефомъ, размѣры иконостаса заставляютъ предполагать, что онъ былъ перенесенъ изъ другого храма.

Интересно въ этой церкви прослушать обѣдню. Всякому, и не посвященному въ тонкости церков-



Пфистлеръ: Надгробный памятникъ семьи Боймовъ.
Pfistler: Monument funéraire de la famille Boïm.

ныхъ обрядностей, бросается въ глаза при посѣщеніи уніатскихъ храмовъ существенное между ними различіе въ формальностяхъ культа, обоснованное большимъ или меньшимъ приближеніемъ у однихъ къ православію, у другихъ къ католичеству. Объясняются ли эти колебанія проявленіемъ сектантства, или простымъ усмотрѣніемъ священнослужителей, я рѣшить не берусь, но въ церкви Св. Параскевы въ отличіе отъ другихъ, хотя бы, напримѣръ, Св. Юра, церковная обрядность въ общихъ чертахъ чрезвычайно похожа на нашу. Этому впечатлѣнію способствуетъ, отчасти, быть можетъ, наличность иконостаса, ничѣмъ отъ православнаго не отличающагося, отчасти простая незатѣйливая служба безъ столь свойственнаго католическимъ ксендзамъ шаблоннаго фанатизма, изысканной манерности присѣданій, такой же граціи жестовъ и театральнаго воздыманія рукъ. Иллюзію поддерживаетъ и все остальное: отсутствіе церковныхъ скамей, пѣніе пѣвчихъ, православные земные поклоны, чисто-русскій выговоръ славянскихъ молитвъ. И эта иллюзія умиляетъ и трогаетъ...

Костелъ Доминиканцевъ и церковь св. Юра. Третій и послѣдній періодъ стараго Львовскаго зодчества относится къ серединѣ XVIII столѣтія; костелъ Доминиканцевъ и уніатская церковь св. Юра — лучшіе его представители. Оба храма — послѣднія попытки стараго Львова вернуть прежнія традиціи блеска, — построены почти одновременно, въ концѣ 1740-хъ годовъ, артиллеріи генераломъ Яномъ де Виттъ, бывшимъ комендантомъ Каменецъ-Подольска. Красавица церковь св. Юра, напоминающая по стилю и изяществу Растрелліевскіе храмы, никакихъ

особыхъ достопримѣчательностей не заключаетъ. Въ костелѣ же Доминиканцевъ ихъ нѣсколько — маленькая алебастровая Мадонна въ алтарѣ, вывезенная, по преданію, въ XIII вѣкѣ передъ нашествіемъ татаръ изъ Кіева въ Львовъ, превосходный барельефъ Торвальдсена 1816 года надъ гробомъ Жозефины Барковской, напоминающій по изумительной простотѣ и благородству линій, лучшіе аттическіе памятники, и пять алебастровыхъ рыцарей, спящихъ каменнымъ сномъ въ мракѣ находящейся подъ церковью крипты.

„Чрезвычайно живописно посѣщеніе этой крипты. Всѣ въ бѣломъ, стильные доминиканцы, какъ бы сшедшіе съ фресокъ Фра Беато, изъ готическаго кіостро по скрипучей шаткой лѣстницѣ спускаются въ подземелье. Оплывшій огарокъ, лишь на небольшомъ пространствѣ колебля сумерки, освѣщаетъ красноватымъ отливомъ кусочекъ стѣны, обрывокъ свода. Бѣлый монахъ подноситъ свѣчу къ памятникамъ и тогда изъ темноты, какъ бы волшебствомъ, выплываетъ неподвижное изваяніе. Есть что-то несказанно романтичное въ этой подземной прогулкѣ, въ сочетаніи мрака и блужданія свѣта, бѣлыхъ доминиканцевъ и старыхъ мертвецовъ. Какая-то фантазія во вкусѣ Гюбера Робера...“

Такъ описываетъ А. А. Трубниковъ въ „Прогулкѣ по Львову“ охватывающее посѣтителя крипты настроеніе таинственной жути. Онъ тѣмъ болѣе правъ, что эти закованные въ каменную броню бородатые рыцари утратили бы, конечно, внѣ ея загадочной мистики, свое поэтическое обаяніе. Произведенія ремесленнаго нѣмецкаго рѣзца, въ типѣ обычныхъ надгробій, съ головами, опирающимися на руки, всѣ они трактованы съ безталаннымъ однообразіемъ, неудачными попытками индивидуализаціи и схематичнымъ

Церковь Доминиканцевъ.

L'église des Dominicains.

изображеніемъ тѣлъ, моделированныхъ, къ тому же, съ крупными анатомическими промахами.

Гораздо болѣе, однако, чѣмъ рыцари, барельефы и статуэтки, приковываетъ въ костелѣ Доминиканцевъ вниманіе посѣтителя, — характерный для большинства современныхъ ему католическихъ церквей типъ внутренняго убранства, въ немъ особенно наглядный.

Въ серединѣ XVIII столѣтія, когда построенъ былъ костелъ, — во Франціи, бывшей, какъ всегда, законодательницей эстетическихъ вкусовъ и модъ, господствовалъ стиль безпокойнаго „рококо". Въ этомъ же стилѣ строились и декорировались католическія церкви всѣхъ находившихся подъ вліяніемъ французской культуры странъ и народовъ, — въ томъ числѣ и польской Галиціи.

Особенности этого стиля, по аналогіи съ рѣзко измѣнившимися послѣ смерти Людовика XIV общественными нравами, заключались, какъ извѣстно, въ страстномъ исканіи привлекательной внѣшности и красиваго расположенія. И по неумолимому закону контрастовъ, круто уклонившаяся отъ прямолинейной суровости „великолѣпнаго" короля, общественная жизнь обрѣла свои идеалы въ безпокойномъ и ласковомъ трепетѣ линіи. Исчезаетъ безслѣдно вся прежняя угловатость, замѣняясь закругленной граціей жеста, фразы, манеры, костюма, орнамента. Кокетливо начинаетъ улыбаться и сама безстрастная богиня архитектуры, гораздо труднѣе поддающаяся прихотямъ измѣнчивой моды. Съ легкомысленной граціей, въ борьбѣ съ неподвижностью прямой линіи, украшаетъ и она свой строгій классическій нарядъ рядомъ стройныхъ колоннъ у порталовъ церквей, увѣнчанныхъ изящными фронтонами; уставляетъ эти фронтоны та-

кими же изящными статуями святыхъ, съ развѣвающимися по вѣтру каменными драпировками; разбиваетъ стѣну эллиптическими выступами и нишами; раздробляетъ горизонтальные пояса профилями сложныхъ пилястровъ; изгибаетъ картуши и волюты и закругляетъ всѣ формы, въ погонѣ все за той же изысканной пріятностью криволинейныхъ очертаній.

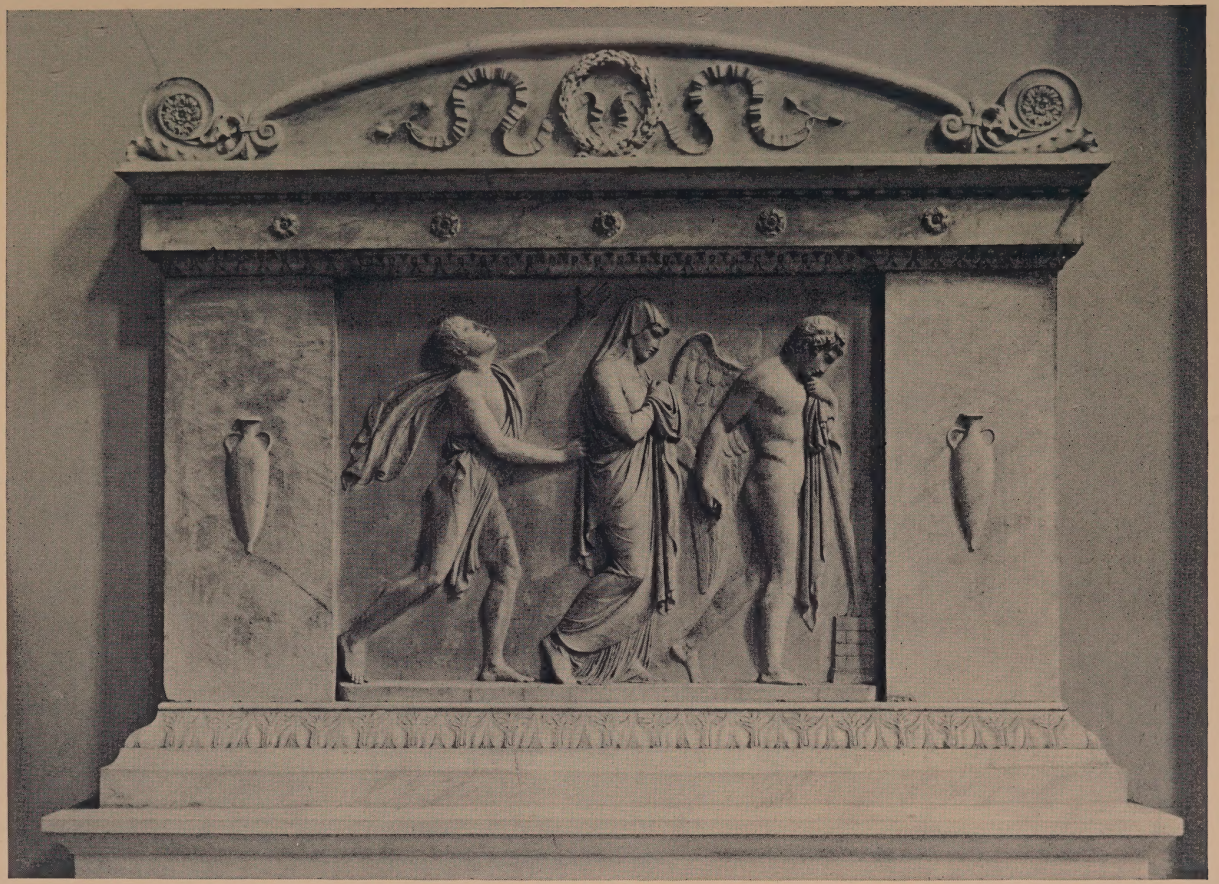
Въ архитектурѣ эта закругленная изысканность, благодаря строгимъ условіямъ конструктивныхъ формъ, не допускающимъ рѣзкихъ отступленій, мало вредитъ общему впечатлѣнію; во внутренней обстановкѣ она быстро обращается въ слащавую манерность. Прихотливые капризные орнаменты, спускаясь съ потолковъ, разсыпаются по стѣнамъ, покрываютъ ихъ безпокойными извивами, сплетаясь, завиваются въ картуши, потомъ снова разсѣкаются, чтобы опять тутъ же слиться въ новыя затѣйливыя сплетенія. Въ пышной фантазіи волнующихся линій изгибается и мебель, принимая угодливо формы человѣческаго тѣла; волнистые контуры облекаютъ безъ всякой надобности предметы прикладного искусства.

Назойливость анархической реакціи противъ классической простоты особенно утомляетъ однообразной тревогой въ обстановкѣ церковной. Очевидное ея несоотвѣтствіе съ непосредственной задачей церковнаго убранства бросается въ глаза въ Доминиканскомъ костелѣ съ исключительной рѣзкостью.

Украшающимъ его стройнымъ рядамъ залитыхъ свѣтомъ колоннъ съ золотыми капителями — мѣсто не въ церкви, а въ торжественной праздничной залѣ; его извивающіеся въ судорожныхъ конвульсіяхъ святые, то театрально прижимающіе руку къ сердцу, то радостно отверзающіе объятія — не святые, а стройные кавалеры, стремящіеся увлечь благоухающихъ

Внутренность церкви Доминиканцевъ.

L'église des Dominicains. (Intérieur).



Торвальдсенъ: Памятникъ графинѣ Борковской.
(Церковь Доминиканцевъ).

Thorwaldsen: Monument de la C-sse Borkowska.
(Eglise des Dominicains).

маркизъ; легкіе ажурные трельяжи въ рокайлистыхъ формахъ на кокетливыхъ балкончикахъ — не церковные хоры, а граціозные пріюты любви.

Вся эта оргія декоративныхъ мотивовъ, изогнутыхъ, какъ льстивыя спины придворныхъ, создана не для религіозной эмоціи, не для смиренной обстановки покаянной молитвы, а для утонченнаго праздника жизни, — для шелковыхъ шлейфовъ, шуршащихъ по паркету, лукавыхъ улыбокъ, горящихъ глазъ, сверкающихъ камней и вздрагивающихъ отъ любовнаго волненія плечъ. Въ молитвенномъ домѣ ей не можетъ быть мѣста, она навѣваетъ другія настроенія, воскрешаетъ другія мольбы.

Вечеромъ, при дрожащемъ мерцаніи церковныхъ свѣчей, впечатлѣніе это сглаживается. Неуловимо скользятъ боязливыя тѣни по гордому убранству костела, смягчая его буйную красочность; неопредѣленнѣе становятся контрасты, менѣе чувствительными переходы, менѣе рѣзкими облики. Другіе образы пробуждаются въ душѣ, — растетъ другое настроеніе, возвышаемое мистической обрядностью культа за земные предѣлы.

Льются торжественные звуки органа въ аккордахъ могучихъ созвучій; медленно движутся фигуры монаховъ со свѣчами въ рукахъ; они въ бѣлыхъ одеждахъ, охваченныхъ красною лентою пояса; смиренно склоняются головы въ задушевной молитвѣ. И хочется вѣрить въ беззавѣтную искренность людского смиренія... А разумъ настойчиво шепчетъ иное...

ДВОРЦЫ. ДОМА. УЛИЦЫ. АРМЯНСКІЙ СОБОРЪ. СИНАГОГА. ОБЩІЕ ВЫВОДЫ.

Однимъ изъ характерныхъ свойствъ славянской расы, объясняющимся, вѣроятно, неблагопріятными условіями исторической жизни, была опредѣленная всегда склонность къ подражательному воспріятію иностранныхъ мыслей и формъ. Перенесенныя на славянскую почву, эти мысли и формы иногда пріобрѣтали самобытную окраску, придававшую имъ типичныя черты національнаго творчества; въ большинствѣ, однако, случаевъ, сохраняя выдающіеся признаки иностраннаго происхожденія, онѣ просто искажались, какъ искажается хорошій оригиналъ посредственной копіей.

Еще одна отличительная черта этой подражательной склонности — неизмѣнная отсталость ея проявленій, запоздалое воспріятіе формъ давно, на самомъ дѣлѣ, отжившихъ. Эта послѣдняя особенность свойственна всѣмъ, безъ исключенія, отраслямъ славянскаго искусства, чистаго и прикладного, въ тѣхъ, очевидно, случаяхъ, когда оно является результатомъ не самостоятельнаго творчества. Проявилась эта особен-

ность и въ громадномъ большинствѣ выдающихся произведеній Львовскаго зодчества.

Романская церковь Маріи Снѣжной воздвигается въ XIII вѣкѣ, во время преобладанія на западѣ первичныхъ готическихъ формъ. Постройка каѳедральнаго собора въ первичномъ готическомъ стилѣ завершается въ началѣ XV столѣтія, въ эпоху „пламенѣющей“ готики. Расцвѣтъ Львовскаго ренессансоваго строительства, заканчивающійся около 1630 года, совпадаетъ съ апогеемъ славы двухъ наиболѣе замѣчательныхъ италіанскихъ архитекторовъ поздняго барокко — Бернини и Борромини.

То же явленіе замѣчается и въ строительствѣ свѣтскомъ. Большинство Львовскихъ дворцовъ, разумѣя подъ этимъ громкимъ названіемъ то, что италіанцы называютъ „palazzo“, т. е. частные дома болѣе или менѣе выдающейся постройки, — тоже часто запаздываютъ въ архитектурныхъ своихъ деталяхъ противъ италіанскихъ оригиналовъ.

Изъ старыхъ Львовскихъ зданій XVI или XVII столѣтій въ полной неприкосновенности не сохранилось ни одного. Позднѣйшія передѣлки, словно, задавались исключительной цѣлью возможно тщательнѣе уничтожить ихъ характерныя черты. Красивые аттики замѣнялись мрачными крышами, рѣзные карнизы искажались надстройками, контуры фасадовъ — приставными балконами. Поэтому, изъ длиннаго ряда домовъ, придававшихъ нѣкогда историческій смыслъ и своеобразную окраску Львовскому рынку, около котораго бился пульсъ Львовской жизни, заслуживаютъ вниманіе не болѣе двухъ или трехъ.

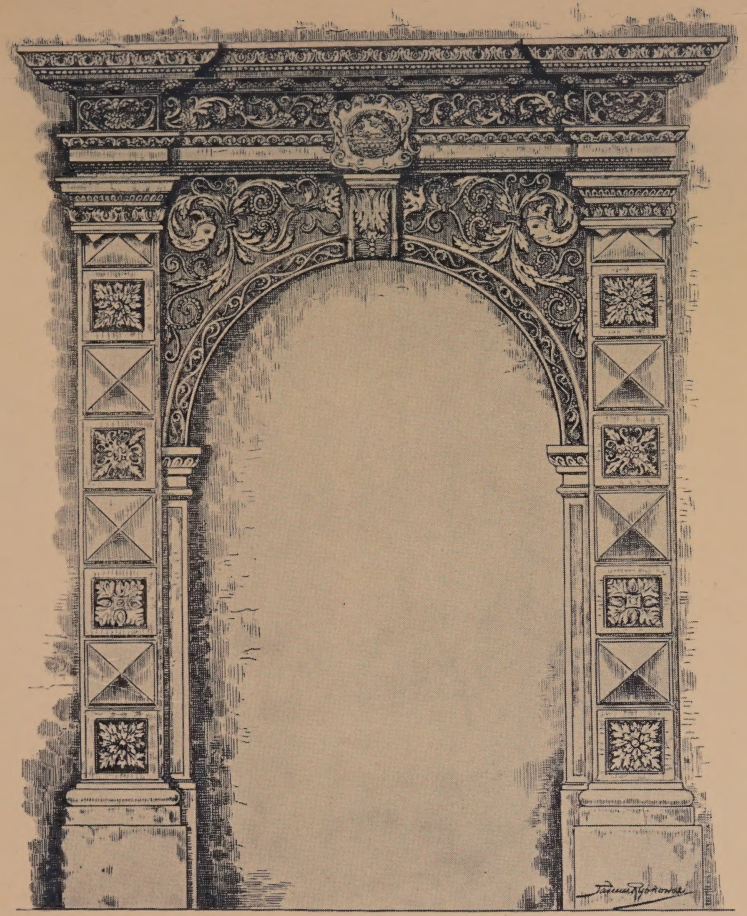
Домъ Анчовскаго. Лучшимъ и наиболѣе изъ нихъ сохранившимся считается такъ называемый „Черный домъ“ — Czarna kamienica, построенный въ концѣ XVI вѣка зодчимъ Петромъ Красовскимъ, по заказу патриціанки Софіи Ганель. Въ первой половинѣ XVII столѣтія домъ переходитъ во владѣніе извѣстнаго въ то время въ Львовѣ доктора, поэта и любимца женщинъ Мартина Анчовскаго, подъ именемъ котораго онъ слыветъ и теперь.

Фасадъ дома сложенъ изъ большихъ камней, обдѣланныхъ пирамидальными квадрами, т. е. такими камнями, лицевая сторона которыхъ, выступающая изъ поверхности стѣны (русты), обработана въ видѣ стереометрическаго тѣла,—напримѣръ, плоской пирамиды или призмы съ наклонными основаніями. Домъ увѣнчанъ ритмическимъ аттикомъ, составленнымъ изъ балюстровъ, консолей, столбиковъ и разукрашенныхъ обелисковъ. Оригиналенъ его нижній этажъ, состоящій изъ портала и двухъ оконъ неодинаковой величины, очевидно передѣланныхъ и занятыхъ теперь разными торговыми заведеніями. Порталы и окна обрамлены рустикованными пилястрами и покрыты тончайшей ювелирной рѣзьбой изъ растительнаго орнамента, фантастическихъ масокъ и завитковъ, а карнизы увѣнчаны статуями Богоматери, Георгія Побѣдоносца и жертвовательницы — Софіи Ганель. Наличность этихъ религіозныхъ мотивовъ въ свѣтскомъ зданіи объясняется тѣмъ, что часть дома была первоначально отведена подъ часовню, впослѣдствіи уничтоженную.

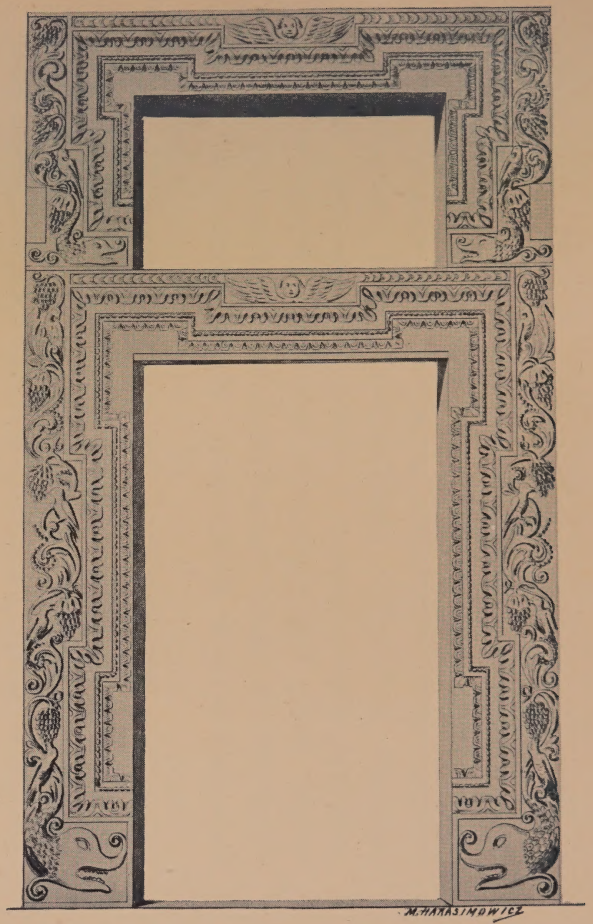
Въ предыдущемъ изложеніи мнѣ неоднократно уже приходилось указывать на характеризующую произведенія Львовскаго зодчества ремесленность выполненія и замысла. Домъ Анчовскаго служитъ лишнимъ этому доказательствомъ.

„Черный домъ“. (Рынокъ, № 4).

„La Maison noire“ (Place du Marché, № 4).



Порталъ „Чернаго дома“. (Рынокъ, № 4).
Portail de la „Maison noire“. (Place du Marché № 4).



Обрамленіе двери въ одной изъ комнатъ „Чернаго дома“.
Encadrement de porte. („Maison noire“).

Отдѣлка, съ художественною цѣлью, стѣнъ и арокъ рустами или квадрами, служитъ излюбленнымъ мотивомъ свѣтскаго строительства италіанскаго Возрожденія, откуда она и была, очевидно, заимствована строителемъ дома Красовскимъ. Стремясь придать зданію массивную суровость, орнаментація рустами, уже по самому существу преслѣдуемой цѣли, вызываетъ возможность ея примѣненія лишь къ постройкамъ, носящимъ болѣе или менѣе монументальный характеръ.

Такой именно характеръ и носятъ всѣ италіанскіе дворцы, стѣны которыхъ отдѣланы въ разсматриваемомъ нами стилѣ. Занимая значительныя площади съ широкими многооконными фасадами, дворцы эти выдерживаютъ такую отдѣлку, не утрачивая общаго впечатлѣнія стройной гармоніи. Въ домѣ Анчовскаго эта гармонія нарушена полнымъ несоотвѣтствіемъ размѣровъ съ грузностью стѣнъ. Отсутствіе монументальности лишаетъ его того характера величія, котораго стремится достигнуть примѣняемый къ нему декоративный пріемъ.

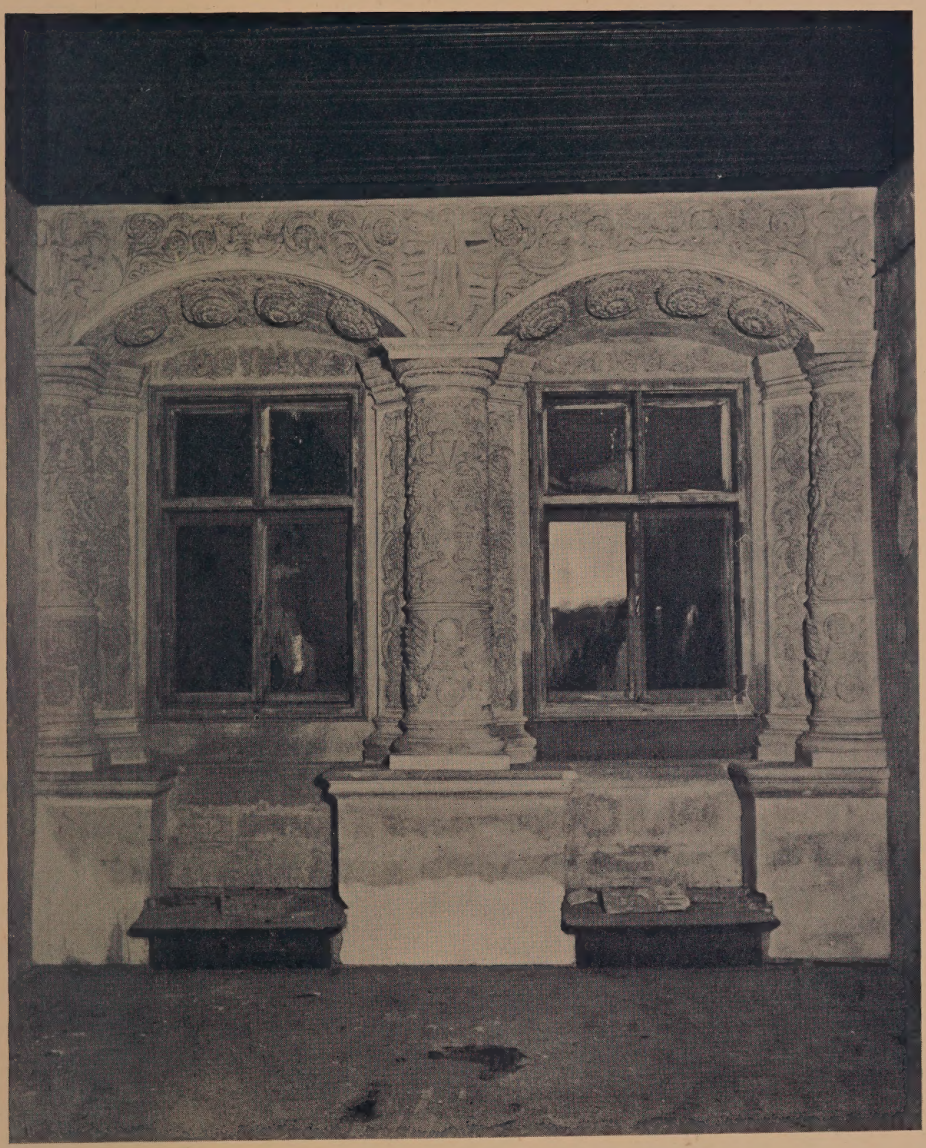
Едва-ли, равнымъ образомъ, въ виду того же недостатка занимаемой имъ площади, можетъ быть признана соотвѣтственной сплошная отдѣлка квадрами всѣхъ безъ исключенія этажей. Италіанскіе зодчіе къ такому пріему прибѣгали сравнительно рѣдко, во избѣжаніе однообразія впечатлѣнія. Въ громадномъ большинствѣ италіанскихъ дворцовъ, рустами, а особенно квадрами, отдѣлывались только нижніе этажи или иногда одни пилястры и колонны, какъ, напримѣръ, во дворцѣ Питти во Флоренціи; всѣ же верхніе — подвергались, для контраста съ нижними, болѣе легкой обработкѣ изъ тесанаго камня, украшеннаго или классическими ордерами, какъ дворцы Бевилаква и

Делла Гранъ-Гвардіа въ Веронѣ, Спады въ Римѣ и др., или рядомъ граціозныхъ оконъ, представляющихъ перекрытый полуциркульной аркой пролетъ, раздѣленный пополамъ колонкой, поддерживающей двѣ также полуциркульныя арочки,—дворцы Риккарди и Строцци во Флоренціи, Тіене въ Виченцѣ и др.

Въ рѣдкихъ случаяхъ сплошной отдѣлки стѣнъ квадрами, какъ, напримѣръ, въ „Palazzo dei Diamanti" въ Феррарѣ или во дворцѣ Бевилаква въ Болоньѣ, разнообразіе достигалось сильнымъ выносомъ и мощными формами карниза, выступающими фронтонами оконъ, богатой рѣзьбой на пилястрахъ и величавостью портика. Ни одной изъ этихъ нарушающихъ монотонность стиля деталей въ домѣ Анчовскаго не имѣется. Попытки же украсить узкій фасадъ загромождающими его дверными и оконными отверстіями нижняго этажа, или мало отвѣчающими тяжелому стилю зданія тонкими изваяніями, едва-ли удачны.

По архивнымъ свѣдѣніямъ, домъ Анчовскаго былъ въ старое время извѣстенъ изумительной роскошью внутренней отдѣлки — рѣзными полихромными потолками, и богатой орнаментикой оконъ, дверей и карнизовъ; онъ славился, равнымъ образомъ, изобиліемъ находившихся въ немъ предметовъ искусства: бронзы, мрамора, картинъ и особенно дорогихъ восточныхъ ковровъ. Единственными современниками былой его роскоши служатъ обрамленія дверей и оконъ въ кабинетѣ настоящаго владѣльца дома.

Дугообразные надъ окнами каменные своды и столбы, трактованные съ неуклюжей наивностью, покрыты грузно стилизованнымъ орнаментомъ изъ виноградныхъ листьевъ, головокъ ангеловъ и крупныхъ розетокъ. Также богато декорирована расположенная противъ оконъ каменная дверь. Обрамленіе же дру-



Обрамленіе оконъ въ одной изъ комнатъ „Чернаго дома“.

Encadrement de fenêtres à l'intérieur de la „Maison noire“.

гой, боковой двери, которая когда-то вела въ домашнюю часовню, выполнено въ мраморѣ и увѣнчано каменнымъ барельефомъ, изображающимъ Распятіе.

Такая роскошь внутренней отдѣлки была типичной особенностью старыхъ Львовскихъ домовъ, до сихъ поръ еще въ нѣкоторыхъ изъ нихъ существующая. Нигдѣ, однако, эти остатки прошлаго величія не сохранились въ такой изумительной неприкосновенности, какъ въ домѣ Анчовскаго. Къ сожалѣнію, и здѣсь, какъ во многихъ другихъ памятникахъ мѣстной старины, вся окружающая обстановка стремится словно умышленно ослабить эстетическое ихъ обаяніе. — Комната, гдѣ находятся ренессансовыя двери и окна, уставлена мебелью современнаго стиля, а стѣны увѣшаны гравюрами такого же современнаго содержанія.

Подобныя „эстетическія безтактности“ попадаются въ Львовѣ, безъ преувеличенія, на каждомъ шагу. Вездѣ и все то же кричащее несоотвѣтствіе формъ и стилей, та же „упадочная“ мебель въ старинной обстановкѣ, горельефы Возрожденія на грубо размалеванныхъ современными узорами стѣнахъ, или бронзовыя головы съ моноклями рядомъ съ алтарями XVI столѣтія.

Въ томъ же домѣ Анчовскаго, двери и окна нижняго этажа съ стильной рѣзьбой варварски передѣланы для практическихъ цѣлей удобства торговыхъ помѣщеній, одно изъ которыхъ и помѣщается за правымъ портикомъ, обезображивая его рекламной вывѣской.

Такими же уродливыми вывѣсками и назойливыми рекламами обезображенъ изящный сосѣдъ „Чернаго дома“ — живописное произведеніе XVIII столѣтія съ чудесными каріатидами-рыцарями въ чешуйчатыхъ кольчугахъ, извивающимися дельфинами и статуей Беллоны наверху.

Готическіе порталы XIV вѣка и портики Возрожденія, которымъ мѣсто въ музеѣ или городскомъ лапидаріи, украшаютъ мелочныя лавчонки и пивныя.

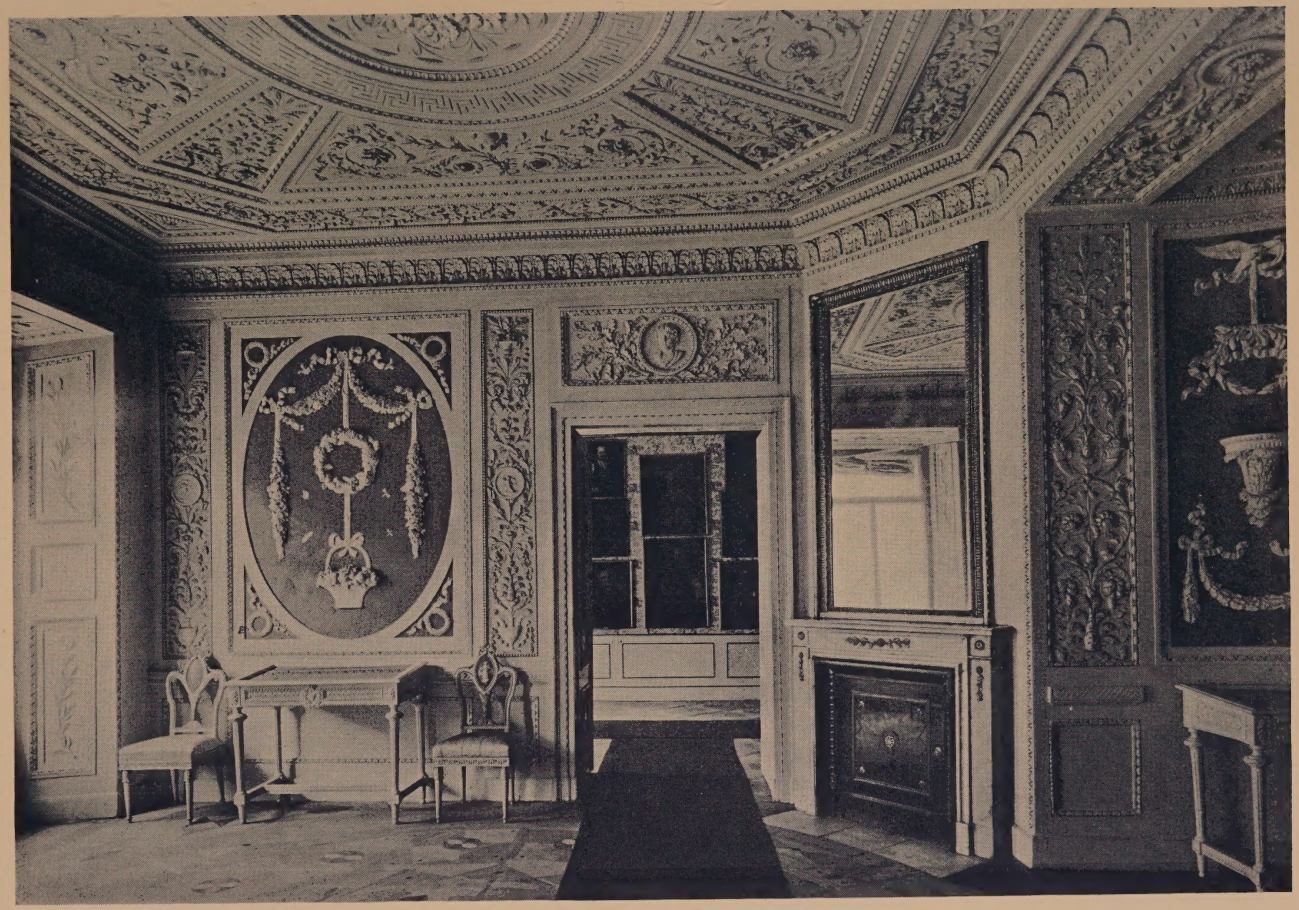
По старымъ стѣнамъ, между живописными остатками барельефовъ и фризовъ, нахально разстилаются саженныя афиши съ танцующими женщинами.

Потолокъ Армянскаго собора, въ которомъ подъ штукатуркой обнаружены слѣды готической кладки, покрытъ густымъ слоемъ грубѣйшей позолоты.

Также лубочно перезолоченъ и заново грубо раскрашенъ и костелъ Доминиканцевъ. И такихъ примѣровъ, повторяю, великое множество.

Странное впечатлѣніе производитъ это элементарное непониманіе художественной красоты и неуваженіе къ дѣйствительно дорогимъ „забыткамъ“ въ городѣ, жители котораго справедливо гордятся просвѣщенной культурой.

Домъ Собѣскаго. Гораздо болѣе „Черной каменицы“, хотя бы уже по однимъ своимъ размѣрамъ, приближается къ типу италіанскихъ палаццо почти рядомъ съ ней стоящій домъ, построенный, по заказу извѣстнаго уже намъ грека Корнякта, зодчимъ Петромъ Барбономъ и пріобрѣтенный въ XVII вѣкѣ королемъ Яномъ Собѣскимъ. Изящный порталъ съ фризомъ, украшенный двумя оригинальными масками польскаго типа, граціозное обрамленіе оконъ съ фестонами въ видѣ каріатидъ на верхнемъ этажѣ и вся вообще, величавая, и благородная простота архитектурныхъ линій „Королевскаго“ дворца, дѣлаютъ изъ него, дѣйствительно, достойную короля резиденцію. Собѣскій проживалъ тамъ часто и въ одной изъ роскошныхъ его залъ подписалъ „вѣчный“ миръ съ Россіей.



Домъ Собѣскаго — гостиная.

La maison Sobiéski — un salon.

Рынокъ, № 10. (XVIII в.).

Place du Marché, № 10. (XVIII-e s.).

Послѣ Собѣскаго дворецъ перешелъ въ частное владѣніе, причемъ въ концѣ XVIII вѣка всѣ стѣны парадныхъ комнатъ были роскошно отдѣланы въ стилѣ Людовика XVI. Интересенъ украшенный мощными волютами второй, выходящій на Блахарскую улицу, порталъ дворца и его внутренній дворикъ, въ которомъ послѣ реставраціонныхъ работъ обнаружились красивыя „лоджіи“, что придаетъ ему поэтическій характеръ италіанскихъ „кортиле“. Болѣе любопытенъ, наконецъ, чѣмъ красивъ, увѣнчивающій дворецъ „польскій аттикъ“, состоящій изъ семи грубыхъ каменныхъ рыцарей, раздѣленныхъ рядомъ декоративно связанныхъ дельфиновъ: онъ замѣнилъ, уже при Собѣскомъ, прежній изящный ренессансовый гребень изъ консолей и балюстровъ. Подобные аттики встрѣчаются и въ другихъ польскихъ городахъ, считаясь типичнымъ проявленіемъ польскаго національнаго творчества. Дворецъ Собѣскаго пріобрѣтенъ былъ недавно въ собственность Львовскимъ городскимъ управленіемъ для помѣщенія въ немъ музея имени короля; въ немъ будутъ собраны какъ вещи ему принадлежавшія, такъ и всевозможнаго рода предметы и воспоминанія, относящіеся до исторіи города.

Дома Шольца, Бандинелли, Дубовицкаго и др. Всѣ три дома, носящіе характерныя черты кончающагося Возрожденія и почти утратившіе свои старинные облики, находятся на томъ же Рынкѣ. Первый изъ нихъ построенъ былъ Вольфгангомъ Шольцомъ, переселившимся во Львовъ въ серединѣ XVI вѣка, нѣмцемъ изъ Бреслау, имя котораго намъ уже извѣстно по алтарю церкви св. Николая. Въ Львовѣ Шольцъ разбогатѣлъ, получилъ дворянство, женился

и имѣлъ 12 сыновей и 12 дочерей, которые породнились путемъ браковъ со всѣмъ мѣстнымъ патриціатомъ. Быстро ополячившись, второе поколѣніе Шольцовъ, благодаря многочисленнымъ родственнымъ связямъ, захватило городъ въ свои руки, занимая выдающіяся общественныя должности и играя первенствующую роль во всѣхъ связанныхъ съ его торговлею и благоустройствомъ вопросахъ. По завѣщанію, оставленному въ 1608 году Яномъ Шольцомъ, извѣстнымъ своими артистическими вкусами и богатѣйшимъ собраніемъ предметовъ искусства, — состояніе его оцѣнивалось въ 50.000 польскихъ золотыхъ. Не безынтересно для характеристики времени, что громадный домъ на Рынкѣ оцѣненъ былъ всего въ 6.000 золотыхъ, столько же, сколько и одно изъ большихъ, оставленныхъ завѣщателемъ, селъ.

Домъ Шольца отдѣланъ въ нижнемъ этажѣ пирамидальными квадрами, а въ двухъ верхнихъ — ордерами іоническимъ и коринѳскимъ. Въ относительной неприкосновенности остались только два верхніе этажа съ красивыми пилястрами, маскаронами и фестонами и хорошо прочувствованнымъ каменнымъ изваяніемъ Крещенія Господня въ нишѣ третьяго этажа. Гораздо лучше сохранился домъ Дубовицкаго съ красивымъ порталомъ и изящными обрамленіями оконъ ренессансоваго стиля во второмъ этажѣ и барочнаго — въ третьемъ. О прежнемъ величіи дома Роберта Бандинелли, тосканскаго выходца, извѣстнаго между прочимъ тѣмъ, что онъ устроилъ въ Львовѣ первую почту, свидѣтельствуютъ одни угловые русты и остатки красиваго орнамента, съ извивающимися дельфинами.

Есть на Рынкѣ еще три останавливающіе вниманіе дома: № 17 въ стилѣ Людовика XV, домъ бывшаго въ XVII вѣкѣ венеціанскаго консула въ Львовѣ Яна

Массари, съ гербомъ Венеціи надъ входной дверью, и домъ, принадлежавшій когда то князьямъ Любомірскимъ, въ стилѣ XVIII столѣтія, съ военными аттрибутами и трофеями на одномъ изъ выступовъ.

Улицы, Армянскій соборъ, Синагога. Оставляя Рынокъ съ его „дворцами“ и четырьмя декоративными фонтанами конца XVIII столѣтія, украшенными статуями Нептуна, Амфитриты, Діаны и Адониса, войдемъ теперь въ близлежащія маленькія улицы: Скарбковскую, Боймовъ, Трибунальскую, Краковскую, Русскую и Жидовскую, впослѣдствіи Сербскую.

Эти улицы едва-ли не интереснѣе Рынка, — въ нихъ таится какая-то прелесть недосказанности, какая-то щемящая грусть разоренія. — Ни одного дома, сохранившаго прежнія формы, все отдѣльныя, случайно уцѣлѣвшія воспоминанія, соблазняющія неожиданностью встрѣчи: фризы съ танцующими амурами и сфинксами, ниши съ обвитыми гирляндами вазами, развалины порталовъ съ классическими архитравами, капители, пилястры, маскароны, геральдическіе звѣри, случайно разбросанные на старинныхъ заплеснѣвшихъ стѣнахъ. Усиленно работаетъ мысль, окрыляя фантазію, облекая живописные старые останки въ величавыя формы, озаренныя поэтическими видѣніями прошлаго.

Въ мрачномъ еврейскомъ дворикѣ на Скарбковской, среди зловонной мути, — чудесные контрфорсы XVI вѣка поддерживаютъ балконъ съ висящимъ на немъ грязнымъ еврейскимъ бѣльемъ.

Въ улицѣ Боймовъ — домъ съ порталомъ и окнами, окаймленными узорными обрамленіями XVII вѣка.

Въ улицахъ Трибунальской, Краковской, 3-го мая, Русской — многочисленные дома со слѣдами старой

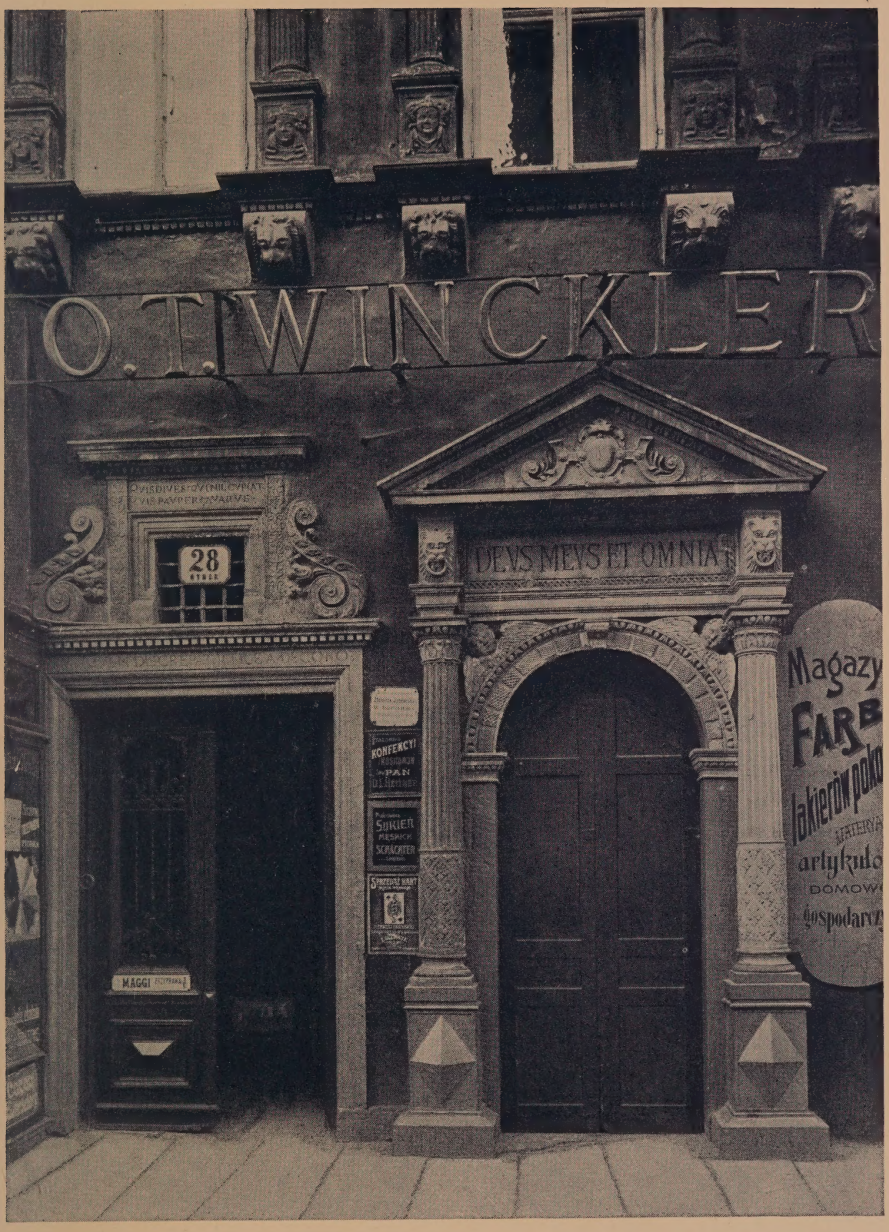
орнаментаціи, — фризами и каменными барельефами, изображающими разные аллегорическіе сюжеты.

Такіе же барельефы и на одномъ изъ домовъ Армянской улицы: подъ верхними окнами — фризъ изъ небесныхъ созвѣздій, ниже — аллегоріи на времена года. По той же сторонѣ — бывшій дворецъ графовъ Миръ съ пилястрами, обвитыми гирляндами цвѣтовъ и прелестнымъ балкономъ, по бокамъ котораго крылатые каменные амуры. Еще дальше, — два старинныхъ портала и — наискось, на другой сторонѣ — заглушенный жилыми домами Армянскій соборъ съ высокой пятиглавой колокольней.

Соборъ построенъ въ XIV вѣкѣ на подобіе собора въ Ани, — по польскимъ источникамъ нѣмецкимъ архитекторомъ Дорингомъ, вѣрнѣе же — пришлыми мѣстными армянскими зодчими, которые были, очевидно, болѣе, чѣмъ Дорингъ, знакомы съ національными стилями. Колокольня, совершенно не отвѣчающая характеру армянскихъ церковныхъ построекъ, воздвигнута гораздо позже, подъ вліяніемъ, всего вѣроятнѣе, соревнованія съ двумя другими большими Львовскими церквами — каѳедральнымъ соборомъ и Успенской церковью.

Соборъ отдѣленъ отъ улицы рѣшеткой и садикомъ, съ остатками кіостро. Устилающія его надгробныя плиты съ причудливыми армянскими орнаментами, обвитая плющемъ бесѣдка, пріютившая раскрашенную группу Распятія, прислоненные къ стѣнамъ барельефы, изъѣденная временемъ колонна въ углу, испещренная арабесками — вся эта навѣвающая настроеніе обстановка благоговѣйнаго уюта пробуждаетъ невольно въ усталой душѣ давно угасшіе образы...

Въ Сербской улицѣ пріютилась синагога съ остатками готики; она отвѣчаетъ поэтическому прозвищу Золотой Розы, по имени какой-то красивой еврейки,



Рынокъ, № 28 — деталь. (XVII в.).

Place du Marché, № 28 — détail (XVII-e s.).

которая, какъ гласитъ стародавнее преданіе, спасла ее, пожертвовавъ жизнью, отъ захвата іезуитами. Другая, менѣе трагичная, легенда увѣряетъ, что спасеніе синагоги обошлось самоотверженной красавицѣ несравненно дешевле.

Отмѣтимъ въ заключеніе, изъ хорошо сохранившихся старыхъ построекъ внѣ Рынка и его непосредственныхъ окрестностей, королевскій арсеналъ съ величавымъ ренессансовымъ порталомъ, рѣшетчатыми окнами и оригинальными наличниками, дворецъ уніатскаго митрополита у церкви св. Юры, построенный въ стилѣ Людовика XV строителемъ церкви де-Виттомъ и превосходный домъ на улицѣ Карла Людвига, въ стилѣ Первой Имперіи.

Порталъ арсенала былъ, когда-то, увѣнчанъ громадной статуей патрона города, Архистратига Михаила, поражающаго поверженнаго у его ногъ дракона-сатану. Вылитая изъ чугуна фигура Архистратига, позднѣйшей работы, особаго интереса не представляетъ, драконъ же — первоклассное произведеніе италіанскаго кваттроченто, сдѣланъ изъ бронзы. Эта интересная группа, которой подобаетъ занять почетнѣйшее мѣсто въ городскомъ музеѣ, хранится, почему-то, въ одномъ изъ закоулковъ архива.

Приведеннымъ указаніемъ я считаю возможнымъ закончить, и безъ того слишкомъ длинный, быть можетъ, очеркъ Львовскаго стариннаго зодчества и ваянія, церковнаго и свѣтскаго. Мнѣ остается подвести ему итоги.

Главнѣйшею и отличительною особенностью Львовскихъ ваянія и зодчества служитъ изумительнѣйшее въ нихъ отсутствіе какого бы то ни было проявле-

нія польскаго національнаго вкуса и стиля, какой бы то ни было искры національной самобытности. Съ безграничнымъ удивленіемъ прочелъ я въ одномъ изъ только-что появившихся очерковъ галиційскихъ городовъ, главнымъ образомъ Львова и Кракова, окрашенную польской самовлюбленностью фразу о томъ, что національное искусство достигло въ этихъ городахъ „вершинъ художественнаго творчества".

Мнѣ казалось до сихъ поръ, что такихъ вершинъ могутъ достигать только произведенія самаго совершеннаго характера, исполненныя глубочайшаго чувства и облеченныя въ благороднѣйшую форму. Нося отпечатокъ своего времени, они создаются для всѣхъ вѣковъ и народовъ, возбуждая удивленіе и гордость не только современниковъ, но и самаго отдаленнаго потомства неувядаемымъ и вѣчнымъ для человѣчества значеніемъ.

Имѣетъ-ли такое значеніе хотя бы одно произведеніе Львовскаго зодчества или ваянія? — Отвѣтъ можетъ быть только отрицательный.

Наиболѣе замѣчательныя Львовскія постройки относятся къ эпохѣ между 1570 и 1630 годами. Это Успенская церковь съ часовней и „вежа" Корнякта, капеллы Боймовъ и Кампіани, Бернардинскій костелъ и дома Анчовскаго, Собѣскаго, Дубовицкаго и Шольца. Всѣ эти зданія носятъ, какъ мы видѣли, очень характерные слѣды искаженныхъ заимствованій формъ кончающагося италіанскаго Возрожденія съ примѣсью барочныхъ мотивовъ, причемъ ни одно изъ нихъ не выдерживаетъ, по художественному своему значенію, никакого сравненія съ самыми скромными италіанскими оригиналами. Ихъ искаженія объясняются, къ тому же, не придатками національныхъ особенностей, которые могли бы указывать на попытки самобытныхъ

Ул. Скарбковская, № 14. Еврейскій дворикъ.

Skarbkovskaïa, № 14. Cour d'une maison juive.

стремленій и которые совершенно въ нихъ отсутствуютъ, а исключительно ремесленностью выполненія трехъ италіанскихъ выходцевъ: Барбона, Красовскаго и Павла Римлянина, считавшихся въ то время лучшими Львовскими зодчими.

Подобнымъ же отсутствіемъ самостоятельности характеризуется и вторая, тоже блестящая, но болѣе поздняя эпоха Львовскаго строительства — середина XVIII вѣка. Воспріятіе французскихъ архитектурныхъ формъ и концепцій въ костелѣ Доминиканцевъ, церкви Св. Юра, домѣ митрополита и двухъ, неизвѣстными зодчими построенныхъ, домахъ стиля Людовика XV на Рынкѣ слишкомъ очевидно, чтобы на немъ настаивать.

Не заключая, такимъ образомъ, ни одного признака польскаго національнаго творчества ни въ замыслѣ, ни въ выполненіи, выдающіяся произведенія Львовской архитектуры и скульптуры обязаны, къ тому же, своимъ существованіемъ не представителямъ мѣстнаго польскаго населенія, а почти исключительно разнымъ иностранцамъ, которыхъ привлекали въ Львовъ торговое значеніе города и возможность быстраго въ немъ обогащенія.

Боймъ, построившій знаменитую капеллу, былъ венгерцемъ, Корняктъ — башню Успенской церкви и домъ Собѣсскаго въ Рынкѣ — грекомъ, Шольцъ — домъ въ Рынкѣ и алтарь въ церкви Св. Николая — нѣмцемъ изъ Бреслау, Софія Ганель — „Черный домъ“ — нѣмкой, Массари и Бандинелли — дома въ Рынкѣ, — италіанцами, Пиноцци и Изаровичъ — великолѣпные и не существующіе теперь дома, подробно описанные у Лозинскаго — первый италіанцемъ, второй — грекомъ.

Остаются Павелъ и Мартинъ Кампіани — строители извѣстной капеллы, которыхъ Лозинскій называетъ поляками, удостовѣряя, что имя ихъ произошло отъ ла-

тинизаціи названія городка Ново-Поле подъ Пилицей или Конецъ-Поле, въ которомъ они родились. При всемъ уваженіи моемъ къ авторитету покойнаго ученаго, правильность этого утвержденія мнѣ представляется сомнительной.

Превращеніе нѣмца Вольфганга Шольца въ Шольца-Вольфовича или италіанца Петра изъ Карассо въ Петра Красовскаго въ объясненіи не нуждается. Но безпричинная италіанизація имени природнаго поляка и богатаго, къ тому же, Львовскаго патриція, при болѣзненномъ, вообще, отношеніи поляковъ во всему тому, что хотя бы косвенно, касается ихъ національныхъ интересовъ, — совершенно невѣроятна. Не проще ли, поэтому, предположить, что Кампіани были такими же италіанскими выходцами, какъ Пиноцци, Бандинелли, Массари и др., возведенными лишь впослѣдствіи въ поляковъ, за постройку льстившей польскому самолюбію великолѣпной часовни. Это сдѣлать было тѣмъ болѣе легко, что родъ Кампіани очень скоро угасъ.

Какъ бы то ни было, но приведенный перечень именъ и не подлежащихъ сомнѣнію фактовъ съ достаточной, казалось бы, убѣдительностью свидѣтельствуетъ о томъ, что кромѣ „польскихъ аттиковъ“, которыхъ во Львовѣ два — одинъ на домѣ Собѣскаго и другой на церкви Бенедиктинокъ, — національное искусство за многовѣковое существованіе города рѣшительно ничего не создало. Примѣнять же опредѣленіе „вершинъ художественнаго творчества“ къ „польскимъ аттикамъ“ можно развѣ только потому, что они, — какъ и всякіе другіе,—увѣнчиваютъ высокія, по преимуществу, зданія.

ЛЬВОВСКІЕ МУЗЕИ.

Можно ли назвать музеемъ всякое собраніе произведеній искусства только потому, что оно принадлежитъ общественному, городскому или правительственному учрежденію? Если можно — то во Львовѣ ихъ не менѣе шести. Если же къ подбору такихъ произведеній предъявлять требованія соотвѣтственнаго ихъ значенія, количества и качества и надлежащаго распредѣленія, управленія и помѣщенія, — то число Львовскихъ музеевъ сократится болѣе, чѣмъ на половину. Въ этой половинѣ останется, во всякомъ случаѣ, Художественно-Промышленный музей.

Музей Художественно-Промышленный. Названіе музея съ достаточной ясностью указываетъ цѣль его основанія — поученіе и поощреніе артистическаго промысла путемъ собиранія произведеній прикладного искусства и знаній. Съ этой точки зрѣнія, обладаніе цѣлой галереей картинъ, имѣющихъ къ непосредственной цѣли музея лишь косвенное значеніе — является, быть можетъ, излишней роскошью. Объ-

ясняется, повидимому, эта роскошь пріобрѣтеніемъ собранія картинъ русинскаго любителя Яковича, соблазнившимъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ заправилъ музея своей дешевизной.

Собраніе это, едва-ли, однако, по мнѣнію знатоковъ, оправдываетъ затраченную на него сумму, — большинство изъ громкихъ именъ: Рембрандта, ванъ-Дейка, Рубенса, Іорданса и т. д., подъ которыми значатся многія изъ картинъ, не отвѣчаютъ дѣйствительности. Состоитъ оно изъ произведеній иностранныхъ и польскихъ мастеровъ.

Извѣстный критикъ и знатокъ искусства вѣнскій докторъ Фриммель, разбирая главныя изъ иностранныхъ картинъ музея, признаетъ, не безъ осторожныхъ оговорокъ, подлинность нижеслѣдующихъ, наиболѣе изъ нихъ выдающихся.

Не подлежащими сомнѣнію являются, по его заключенію, въ италіанской школѣ — тондо Карла Маратта, изображающее Св. Семейство, „Милосердный самаритянинъ“ и „Блудный сынъ“ Піаццета и „Евангелистъ Маркъ“ Себастіано Риччи; въ нидерландской — отличный триптихъ Утрехтскаго Мастера, представляющій поклоненіе волхвовъ; въ нѣмецкой — портретъ Августа Сильнаго, работы Купецкаго, и „Моисей въ колыбели“ Ангелики Кауфманъ; въ голландской, — кромѣ двухъ произведеній Яна ванъ Кесселя и Абрама Янсенса, — двѣ подписныя батальныя картины почти неизвѣстныхъ и въ другихъ галереяхъ отсутствующихъ мастеровъ: Пауэля Кастельса и Де-Путена; и въ французской — Богоматерь съ Младенцемъ — Миньяра, пастель Перронно, сложная жанровая картина Буассьё, съ автопортретомъ художника, и оригинальная „nature morte“ Мессонье, изображающая на столѣ, подъ готическими сводами, черепъ, рыцарскіе доспѣхи, разбитую бутылку,

Норблен: Сельскій праздникъ.
(Городской музей).

Norblin: Fête champêtre.
(Musée de la ville).

склянку съ лекарствомъ, листы бумаги и принадлежности черченія.

Болѣе детально останавливается Фриммель на одной изъ картинъ италіанской школы XVI вѣка, изображающей Св. Семейство. Она приписывалась Рафаэлю и даже носила его подпись. Безусловно отвергая эту высокую принадлежность, Фриммель, путемъ сравненія съ произведеніями современниковъ великаго мастера, останавливается на имени Понтормо, которому и приписываетъ ея авторство.

Изъ перечня Фриммеля мною умышленно упущены всѣ тѣ произведенія, надъ которыми онъ ставитъ вопросительные знаки, или которыя онъ опредѣляетъ „подходящими“ или „всего ближе отвѣчающими“ манерѣ того или другого художника.

Не упоминаю я, равнымъ образомъ, и о мастерахъ второстепеннаго, относительно, значенія, какъ, напримѣръ, Пуленбургъ, Воуверманъ, Салькенъ, Блумартъ, Бамбоччо и т. д., произведенія которыхъ носятъ болѣе или менѣе характеръ достовѣрности.

Въ общемъ же, если вѣрить названному изслѣдователю, — а не вѣрить ему нѣтъ основанія, — приходится признать, что изъ имѣющихся въ музеѣ 350 иностранныхъ картинъ весьма немногія могутъ быть признаны достойными „музейнаго“ интереса и значенія.

Гораздо полнѣе представлена польская живопись, первые шаги которой относятся ко времени Станислава Августа, выписавшаго изъ-за границы нѣсколькихъ второстепенныхъ мастеровъ и основавшаго изъ нихъ классъ придворныхъ живописцевъ.

Два имени, не считая ни случайныхъ иностранцевъ, какъ Грасси, Лампи, Каналетто-Беллотто, ни Ходовецкаго — скорѣе нѣмца, чѣмъ поляка, — выдвигаются изъ ряда работавшихъ въ то время посредственностей, —

ополяченный италіянецъ Баччарелли и французъ Норбленъ-де-Лагурденъ.

Баччарелли пріѣзжаетъ въ Польшу уже законченнымъ артистомъ со слѣдами обаятельной вкрадчивости французскаго искусства XVIII вѣка, его вычурной условностью и слащавой граціей, хотя безъ того таланта, который заставляетъ такъ тщательно забывать жеманность французскихъ мастеровъ. Онъ быстро становится популярнымъ портретистомъ польской знати и самого короля, которому, между прочимъ, усердно помогаетъ и въ любовныхъ утѣхахъ, пишетъ проникнутые французскими образцами картины религіознаго и миѳологическаго содержанія и оставляетъ цѣлую школу учениковъ и послѣдователей. Изъ его картинъ въ музеѣ имѣется одинъ изъ тридцати написанныхъ имъ портретовъ Станислава-Августа.

Норбленъ оказалъ польскому искусству громадныя услуги. Сквозь застывшія формы прошлаго, среди манерности времени, онъ первый прозрѣлъ новое пониманіе простыхъ естественныхъ формъ и обычаевъ, со всѣмъ ихъ уродствомъ и красотой. Поэтъ деревни и улицы, онъ не пренебрегалъ и бытомъ высшаго свѣта, и въ своихъ маленькихъ сценкахъ также правдиво и тонко изображалъ нищихъ, калѣкъ и мелкихъ шляхтичей, какъ и миніатюрные портреты польской знати, или галантныя сцены съ влюбленными парочками. Одна изъ такихъ его поэтическихъ сценокъ, въ нѣжно голубыхъ и палевыхъ тонахъ, въ духѣ Ватто, украшаетъ стѣны музея.

Ученики и послѣдователи Баччарелли, и особенно Норблена, являются представителями второй эпохи польскаго искусства. Увлеченіе классицизмомъ уступаетъ къ этому времени мѣсто изученію народнаго быта; изъ благоустроенныхъ парковъ искусство выходитъ на улицу.

Мерварть: Изверженіе вулкана на Мартиникѣ. Merwart. Eruption d'un volcan à Martinique.

Матейко: Босфоръ
(единственный пейзажъ мастера).

Mateĭko: Le Bosphore
(paysage unique du maître).

Леопольскій: Поэтъ Клоновичъ на смертномъ одрѣ.

Léopolski: Le poête Klonowicz sur son lit de mort.

Самыми извѣстными въ Польшѣ художниками этой эпохи являются: Войнаковскій, Плонскій, Орловскій, принадлежащій, впрочемъ, по жизни и произведеніямъ русской школѣ, Лесёръ, Рустемъ, Фогель и другіе. Къ этой же эпохѣ, но уже въ періодѣ послѣдующаго ея развитія, могутъ быть отнесены самоучка Михаилъ Стаховичъ и цѣлый рядъ художниковъ, отправлявшихся заканчивать художественное образованіе во всевозможныхъ иностранныхъ академіяхъ и школахъ — Парижской, Петербургской, Берлинской, Вѣнской и Мюнхенской. Таковы Рейханъ, Молинари, Михайловскій, Сѣраковскій и др., около середины XIX вѣка, и Коссакъ, Брандъ, Родаковскій, Тепа, Хельмонскій, Леопольскій, Семирадскій, Андріоли, Ковальскій и др. — во второй половинѣ того же столѣтія.

Третья эпоха, совершенно искусственно выдѣляемая польскими историками изъ второй — выступленіемъ, въ концѣ 50-хъ годовъ прошлаго столѣтія, Гротгера и Матейко — разнится отъ нея только временемъ. Правда, академическое искусство становится въ Польшѣ, какъ и на Западѣ, еще болѣе жизненнымъ, но формы его проявленія остаются тождественными.

Наиболѣе богато представлена въ музеѣ вторая эпоха польской живописи. Музей особенно гордится 23 картинами Матейко, 27 — Гротгера, 11 — Леопольскаго, 32 — Тепа, 11 — Семирадскаго, 32 — Мальчевскаго, 15 — Прушковскаго и т. д. Громадное, однако, большинство этихъ произведеній нельзя ни порицать, ни хвалить; ихъ лучше обойти молчаніемъ. Лишенные всякой индивидуальности, польскіе художники переносили на національные, преимущественно, сюжеты, излюбленнаго ими политическаго содержанія, заимствованные въ иностранныхъ школахъ художественные пріемы и пониманіе формъ и красокъ, не внося, съ

своей стороны, въ этотъ тріумфъ безличности рѣшительно ничего новаго, самобытнаго и оригинальнаго.

Искусство, вообще, во всѣхъ его отрасляхъ, за исключеніемъ литературы и музыки, имѣющихъ, впрочемъ, тоже значеніе исключительно національное, — одинъ только Шопенъ можетъ претендовать на европейское имя, — составляло до сихъ поръ продуктъ второстепенныхъ мыслей и чувствъ польскаго народа; его эстетическое въ этомъ направленіи развитіе есть дѣло будущаго. Приблизить это будущее, развить самобытное художественное созерцаніе и вкусы, претворить интересъ къ искусству въ вопросъ національной необходимости — и составляетъ высокую задачу польскихъ критиковъ и историковъ искусства, въ качествѣ руководителей народныхъ эстетическихъ потребностей. Эта задача ими до сихъ поръ, какъ мнѣ кажется, невѣрно была понята.

Всякая художественная идея получаетъ интересъ и значеніе въ ихъ глазахъ лишь постолько, посколько она исполняетъ ту или другую національную политическую миссію. Артистъ, изобразившій Костюшко и Станислава Августа или увѣковѣчившій подвиги Яна Собѣскаго и Стефана Баторія, пріобрѣтаетъ безспорный патентъ на талантъ; — талантливый Орловскій, посвятившій свою жизнь изображенію русскаго быта, клеймится именемъ ренегата. На томъ же основаніи, болѣе чѣмъ посредственный по рисунку и краскамъ польскій „передвижникъ“ Матейко, артистическая дѣятельность котораго сводится къ погонѣ за искусственнымъ колоритомъ и дешевыми эффектами на почвѣ польскихъ національныхъ сюжетовъ, называется „послѣднимъ потомкомъ артистическаго рода титановъ, отцомъ которыхъ Микеланджело“ (!!..), — совершенно неизвѣстный Михайловскій получаетъ значеніе „не

Хельмонскій: Передъ битвой.

Chelmonski: Avant la bataille.

только историческое, но абсолютное; къ нему нельзя прикладывать нормальной исторической мѣрки"; онъ же называется „геніальнымъ художникомъ европейскаго масштаба", — Семирадскій величается „великимъ", — болѣе чѣмъ скромный жанристъ и портретистъ Брандъ пріобрѣтаетъ „громкую европейскую славу", и т. д.

Подобная критика, придающая, на почвѣ самообольщеннаго шовинизма, всякому узко-національному интересу міровое значеніе, не должна содѣйствовать дальнѣйшей эволюціи польскаго народнаго творчества. Напротивъ — она можетъ скорѣе пріостановить его проявленія, внушая чувства, препятствующія его поступательной дѣятельности — покой достиженія и пагубное самодовольство. Она принижаетъ, кромѣ того, способности самого польскаго народа, совсѣмъ не такія маленькія, чтобы стремиться всѣми силами ихъ возвышать.

Заключая пожеланіемъ болѣе безпристрастной критической оцѣнки произведеній польскаго національнаго творчества обзоръ той части музея, которая посвящена исключительно живописи, я перехожу къ входящимъ въ его составъ предметамъ прикладного искусства.

Описаніе ихъ будетъ, по необходимости, носить перечневый характеръ; я затрудняюсь придать ему болѣе доступную для чтенія и привлекательную форму.

Львовскій музей не особенно богатъ этими предметами ни въ количественномъ, ни въ качественномъ отношеніяхъ. Но эта бѣдность только временная. Уже въ настоящее время приводится въ порядокъ серьезное собраніе предметовъ искусства, извѣстнаго намъ Лозинскаго, пріобрѣтенное вмѣстѣ съ домомъ у его наслѣдниковъ. По достовѣрнымъ

затѣмъ, слухамъ бывшій намѣстникъ Галиціи, графъ Пининскій, собирается обогатить музей своей маленькой, но превосходной коллекціей, въ видѣ завѣщательнаго дара. Подобныя же, но прижизненныя, распоряженія нѣкоторыхъ другихъ собирателей ожидаютъ для своего осуществленія только окончанія военныхъ дѣйствій. Музей получитъ, такимъ образомъ, возможность въ недалекомъ, сравнительно, будущемъ значительно расширить свои коллекціи и стать на ряду съ лучшими изъ однородныхъ съ нимъ учрежденій.

Среди имѣющихся въ настоящее время въ музеѣ вещей, преимущественнаго вниманія заслуживаютъ данцигская мебель XVII вѣка — кровать и шкафъ, и, — въ качествѣ чисто польскаго производства, — фаянсовыя вазы фабрики Вольфа, фарфоровыя издѣлія фабрики Коржеца и Слуцкіе пояса.

Кровати принадлежатъ къ наиболѣе рѣдко встрѣчающимся въ продажѣ произведеніямъ данцигской выдѣлки XVI и XVII вѣковъ; онѣ обыкновенно покрывались балдахиномъ изъ шелковой матеріи, растянутымъ на прямоугольную рамку, которая опиралась на четыре колонны, выходящія изъ пилястровъ передней и задней стѣнъ. На кровати музея остались только двѣ заднія спиральныя колонны; переднія же, вѣроятно, замѣнены въ серединѣ XVIII столѣтія двумя фигурами изъ дерева, изображающими ночь и утро. Въ ея рѣзныхъ украшеніяхъ преобладаютъ гротесковые мотивы, въ стилѣ поздняго средне-германскаго ренессанса. Задняя ея стѣнка, покрытая растительнымъ орнаментомъ, увѣнчана высокой спинкой въ красивыхъ контурахъ съ углубленіями и богатымъ фигурно-растительнымъ мотивомъ. Искусной рѣзьбой украшены также ея карнизъ и пилястры.

Шкафъ относится къ типу шкафовъ, выдѣлывавшихся въ изобиліи въ приморскихъ городахъ сѣверной Германіи отъ Гамбурга и Любека до Данцига. Ихъ матеріаломъ служило орѣховое, по преимуществу, дерево съ фанерами изъ того же дерева, а характерной особенностью — типичное обрамленіе на среднихъ дверяхъ и выдвижныхъ ящикахъ, состоящихъ изъ сильно профилированныхъ дощечекъ, соединенныхъ подъ угломъ одна съ другой. Характеренъ также рѣзко выдающійся профиль ихъ карнизовъ, средняя часть которыхъ украшается обыкновенно накладной плоской рѣзьбой съ фигурами, а иногда съ гербомъ. Такая же моделированная плоская рѣзьба покрываетъ поверхности пилястровъ и капителей. На шкафу музея рѣзьба выступаетъ особенно богато на карнизѣ, въ серединѣ котораго женская фигура, окруженная орнаментальными мотивами изъ аканѳовыхъ листьевъ, поддерживаетъ пушку, — по бокамъ два вооруженныхъ рыцаря. Всѣ шкафы данцигской работы, вслѣдствіе ихъ прямоугольной квадратной формы, перегруженности карниза и недостаточной, обыкновенно, высоты пилястровъ, производятъ скорѣе громоздкое впечатлѣніе.

Оставляя, затѣмъ, безъ вниманія скромные комодики Людовика XV, наборные шкафики, столики Чиппэндель, кафельныя печи нѣмецкой работы съ грузно передѣланными на нѣмецкій ладъ французскими декоративными мотивами, консоль изъ краснаго дерева, подписанную „Etienne à Paris“, и нѣсколько старинныхъ церковныхъ скамей изъ костела Бернардинцевъ, въ которомъ находятся только ихъ реплики, — я остановлюсь на двухъ, трехъ образцахъ фарфора и фаянса чисто мѣстной, польской выдѣлки. Это предпочтеніе объясняется просто. Весь остальной музейный

фарфоръ представляетъ банальные, хотя иногда и недурные, образцы давно намъ всѣмъ знакомыхъ производствъ: Берлинъ, Мейсенъ, Людвигсбургъ, Нимфенбургъ, плохой и сомнительный Севръ и т. д. Исключеніемъ изъ этой шаблонной посредственности служитъ превосходный Екатерининскій чайный сервизъ, оригинальный польскій гайдукъ съ лошадью Берлинской фабрики и двѣ красивыя, загадочнаго происхожденія, вазы съ выпуклыми лебедями на золотомъ фонѣ и фальшивой Севрской маркой.

Мѣстное производство представлено, главнымъ образомъ, двумя фаянсовыми вазами фабрики Вольфа и издѣліями фабрики Коржецъ.

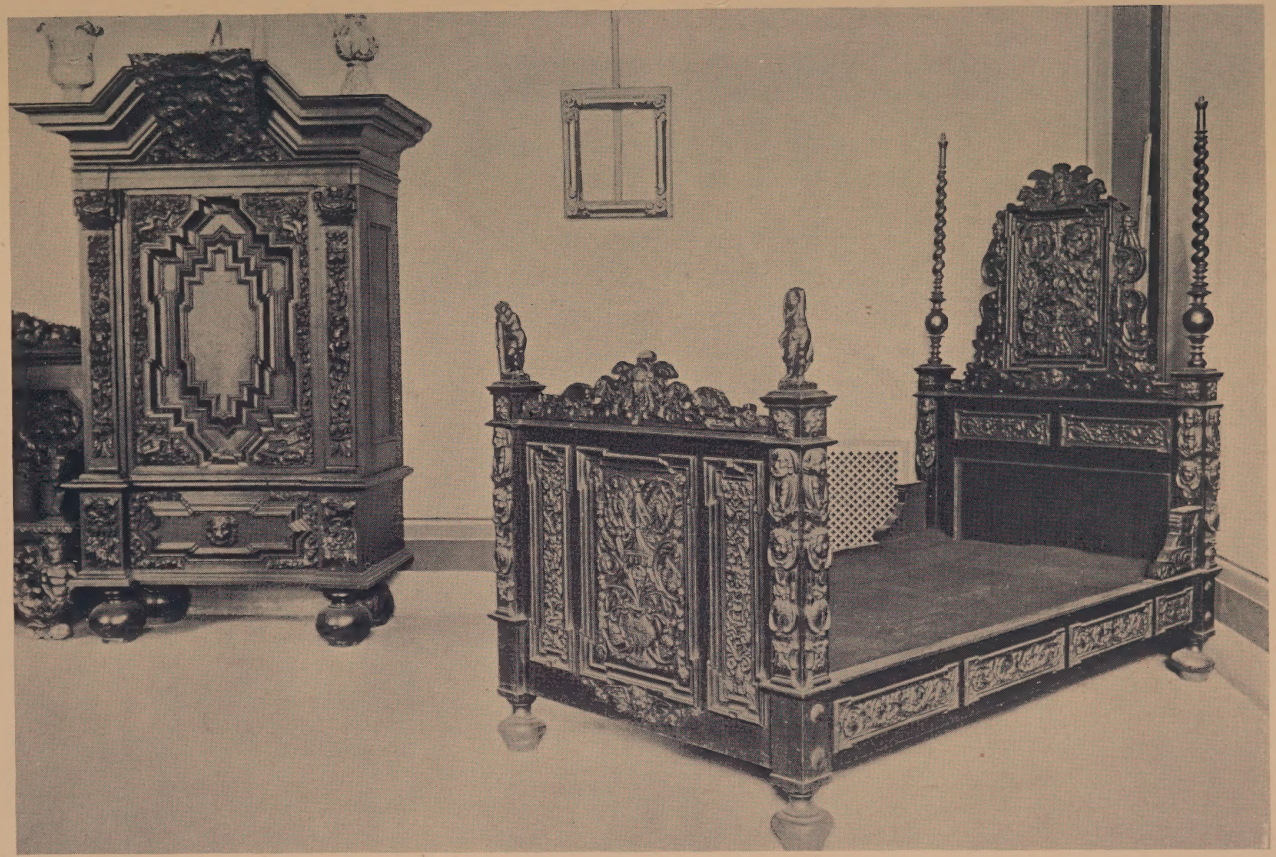
Начало польскаго художественнаго ремесла относится къ серединѣ XVIII вѣка. Оно особенно процвѣтало въ царствованіе Станислава Августа и, несмотря на тяжелыя экономическія условія и всеобщее разореніе, продолжало снабжать польскую знать предметами роскоши. Это были преимущественно керамика, ковры, ткани и пояса, выполнявшіеся почти исключительно на фонѣ чужихъ идей, стилей и концепцій. Просуществовало въ Польшѣ артистическое ремесло очень короткое время; всѣ его произведенія рѣдки, а лучшія и довольно цѣнны.

Къ числу наиболѣе извѣстныхъ художественныхъ промысловъ принадлежитъ производство керамики въ учрежденной въ 1774 году королемъ фабрикѣ Бельведера. Она была основана съ цѣлью конкуренціи съ модной въ то время англійской столовой посудой. Не приняты были, однако, во вниманіе оказавшіяся впослѣдствіи затрудненія въ добываніи глины на мѣстахъ и условія мѣстнаго потребленія и сбыта. Фабрика обходилась дорого, себя не окупала и была за-

Фаянсовыя вазы завода Вольфа. (Городской музей).
Vases en faïence de la fabrique Wolf. (Musée de la ville).

Сервизъ Имп. Фарфороваго завода
времени Екатерины II.
(Городской музей).

Porcelaine de la Manufacture Impériale
(époque Catherine II).
(Musée de la ville).



Кровать и шкафъ рѣзного дерева.
(Данцигской работы XVII в.).
(Городской музей).

Lit et armoire en bois sculpté.
(Travail de Danzig. XVII-e s.).
(Musée de la ville).

крыта вскорѣ послѣ смерти ея перваго директора Шиттера, около 1783 года.

Мысль короля продолжаетъ, затѣмъ, саксонецъ Вольфъ, который, основавъ около того же времени фабрику фаянса въ Бѣлинѣ — предмѣстьѣ Варшавы, выписываетъ хорошую глину изъ-за границы и выдѣлываетъ сервизы, подносы, вазы, корзины, плиты и т. д., похожіе на англійскіе и настолько хорошо эмалированные, что ихъ трудно отличить отъ фарфора. Король субсидируетъ его предпріятіе, которое, несмотря на субсидію, черезъ короткое время прекращается по неизвѣстнымъ причинамъ.

Двѣ вазы музея, подражающія старымъ китайскимъ, принадлежатъ именно, работѣ Вольфа и носятъ его марку „W“, повторяющуюся на одной изъ нихъ дважды — желтой и черной краской. На блѣдно-желтомъ эмалированномъ фонѣ изображены медальоны съ стилизованными въ китайскомъ вкусѣ цвѣтами и птицами въ зеленоватыхъ и коричневатыхъ тонахъ, оживленныхъ оттѣнками золота.

Вторая, по значенію, керамиковая фабрика Коржецъ, издѣлія которой представлены въ музеѣ въ довольно значительномъ количествѣ, была основана княземъ Іосифомъ Чарторыйскимъ, въ началѣ 80-хъ годовъ XVIII столѣтія. Въ 1783 году ею уже владѣютъ братья Францъ и Михаилъ Мезеры. Кромѣ фарфора, новые владѣльцы выдѣлываютъ на фабрикѣ и бисквитъ — посуду въ подражаніе Уэджвуду, фигурки и статуэтки; ихъ дѣла, благодаря умѣлому веденію и привлеченію къ работамъ иностранцевъ, идутъ сначала превосходно.

Въ 1795 году Францъ Мезеръ оставляетъ фабрику и становится во главѣ только-что основанной другой керамиковой фабрики въ Томашевѣ. Съ этихъ поръ дѣла Коржеца падаютъ, особенно послѣ истре-

бившаго фабрику въ 1797 году пожара. Хотя она вскорѣ послѣ пожара и возстанавливается, но производство значительно сокращается. Въ 1803 году управленіе переходитъ къ выписанному изъ Франціи Севрскому декоратору-художнику Mérault младшему, который беретъ съ собой оттуда же своего пріятеля, химика Петіона. Второй изъ братьевъ Мезеровъ — Михаилъ тоже оставляетъ тогда Коржецъ и основываетъ керамиковую фабрику въ Барановкѣ. Коржецъ же остается въ рукахъ французовъ до 1818 г., переходитъ затѣмъ въ мѣстныя руки и въ 1832 году заканчиваетъ производство.

Находящіеся въ музеѣ предметы этого производства, большею частью чашки и сервизы, относятся къ этому послѣднему періоду его существованія, то есть къ эпохѣ полнаго паденія всякаго стиля, даже въ тѣхъ иностранныхъ образцахъ, у которыхъ мѣстные мастера черпали свое вдохновеніе. Предметы эти никакого художественнаго интереса не представляютъ, имѣя значеніе исключительно національно-польское.

Гораздо большаго вниманія заслуживаютъ Слуцкіе пояса, которыхъ въ музеѣ нѣсколько отличныхъ экземпляровъ. По роскоши и богатству орнамента, блеску металлическихъ переливовъ и красотѣ красочныхъ узоровъ, пояса эти представляютъ дѣйствительное произведеніе искусства, съ интересомъ столько же національно-польскаго, сколько и общаго характера.

Пояса, особенно златотканные, издавна составляли декоративную и характерную часть польскаго костюма, сохранившись въ польской народной одеждѣ, въ болѣе скромныхъ, конечно, образцахъ, и до настоящаго времени. Начали они пользоваться исключительнымъ распространеніемъ съ послѣдней четверти XVII вѣка;

польскіе магнаты выписывали ихъ изъ Турціи и Персіи, платя за нихъ отъ 400 до 500 дукатовъ. Эта постоянно возрастающая мода вызвала основаніе мѣстнаго ихъ производства въ особыхъ фабрикахъ, называвшихся въ то время „пасіарнями“. Самая извѣстная изъ нихъ была Слуцкая, основанная княземъ Михаиломъ Радзивилломъ въ серединѣ XVIII вѣка.

Радзивиллы были меценатами въ самомъ широкомъ смыслѣ. Гостепріимныя ворота ихъ роскошныхъ дворцовъ были всегда настежъ открыты для поэтовъ, литераторовъ и художниковъ, которымъ они оказывали всяческое покровительство, окружая себя умственно-артистической жизнью. Въ Несвижѣ, гдѣ Радзивиллами была основана фабрика ковровъ, и въ Слуцкѣ они устраивали великолѣпныя празднества, на которыхъ вся польская знать щеголяла богатыми уборами и особенно поясами, сдѣлавшимися въ то время самыми модными украшеніями. Такъ, съ 1776 по 1807 годъ, одной ихъ семьѣ они обошлись въ 59.000 польскихъ золотыхъ.

1758 году князь Михаилъ Радзивиллъ заключилъ договоръ съ армяниномъ Моджарскимъ, которому ввѣрилъ управленіе фабрикой. Въ 1776 году фабрика переходитъ къ Моджарскому уже на правахъ долгосрочной аренды. Дѣла князя шли, очевидно, не особенно хорошо, такъ какъ Моджарскій за это время неоднократно ссужалъ его крупными суммами. Фабрика же была завалена заказами и, кромѣ поясовъ, выдѣлывала разныя принадлежности одежды, чешуйчатыя матеріи для женскихъ платьевъ, жилеты, сумки, тесьмы и т. д. Выдѣлывались пояса изъ шелка, литого золота или серебра, причемъ секретъ ихъ выдѣлки утраченъ; немногіе мастера, надъ ними работавшіе, обязывались присягой никому тайну не откры-

вать. Шелкъ, золото и серебро выписывались изъ Данцига, шнуры же и нити были мѣстнаго Слуцкаго производства.

Пояса стоили въ XVIII вѣкѣ отъ 7 до 75 дукатовъ; они часто подписывались „Factus est Sluciae или „F. S.“, или же именемъ Моджарскаго и иногда даже по русски: „Лео Моджарскій“ или „Во градѣ Слуцкѣ“. Послѣдняго рода подписи объясняются, вѣроятно, русскими заказами. А что таковые бывали, — свидѣтельствуютъ рѣдчайшіе пояса съ вытканными на бортахъ русскими государственными гербами. Кромѣ имени Моджарскаго попадаются, хотя рѣдко, и другія имена или иниціалы, быть можетъ его помощниковъ.

Производство поясовъ падаетъ съ 1807 года, когда Моджарскій, отказавшись отъ аренды фабрики, передаетъ ее вновь князю Радзивиллу, который ввѣряетъ ея управленіе нѣкоему Іосифу Борсуку. Фабрика значительно сокращаетъ свою дѣятельность въ 1831 году, послѣ запрещенія носить польскій національный костюмъ. Съ этихъ поръ до 1844 года, т. е. до ея закрытія, на ней кромѣ разныхъ матерій, выдѣлывались преимущественно пояски изъ золотой парчи для евреекъ, такъ называемыя „заложки“. Слуцкіе пояса, особенно подписные, чрезвычайно рѣдки и достигаютъ въ настоящее время очень высокихъ цѣнъ.

Собраніе Лозинскаго. Несравненно богаче, если не картинами, то предметами искусства, „отдѣленіе“ музея, какъ теперь слѣдуетъ называть упомянутое уже собраніе Лозинскаго. Покойный ученый собиралъ много лѣтъ, съ громаднымъ вкусомъ и пониманіемъ. Его коллекція, какъ у всѣхъ любителей, не задающихся скорѣе музейной цѣлью ограничиваться

Слуцкіе пояса XVIII вѣка.
(Городской музей).

Echarpes de Sloutsk. (XVIII-e siècle).
(Musée de la ville).

предѣлами одной опредѣленной эпохи, соединяетъ всѣ удобства жилого помѣщенія съ декоративнымъ изяществомъ. Эклектическій ея характеръ съ избыткомъ, окупается замѣчательнымъ подборомъ вещей. Еще одно ея достоинство, въ послѣднее время рѣдкое, — отсутствіе поддѣлокъ. Каждая вещь носитъ характерный признакъ времени, смѣло выдерживая критическій анализъ. Исключительнымъ расположеніемъ владѣльца пользовалось, повидимому, оружіе.

У всѣхъ народовъ и во всѣ историческія времена оружіе занимало почетное мѣсто. Съ расточительной роскошью украшалось оно самоцвѣтными камнями, чудесной чеканкой и дорогимъ наборомъ изъ золота, по замыслу величайшихъ мастеровъ. Оружейники числились въ цехѣ художниковъ; ихъ ремесло, какъ всякое, въ старое время, проявленіе человѣческой изобрѣтательности, носило отпечатокъ вдохновеннаго творчества, возвышаясь до безупречныхъ идеаловъ искусства. Вотъ почему все старое оружіе отличается такимъ художественнымъ вкусомъ, вызывая съ особой наглядностью мысль о круто измѣнившихся нравахъ.

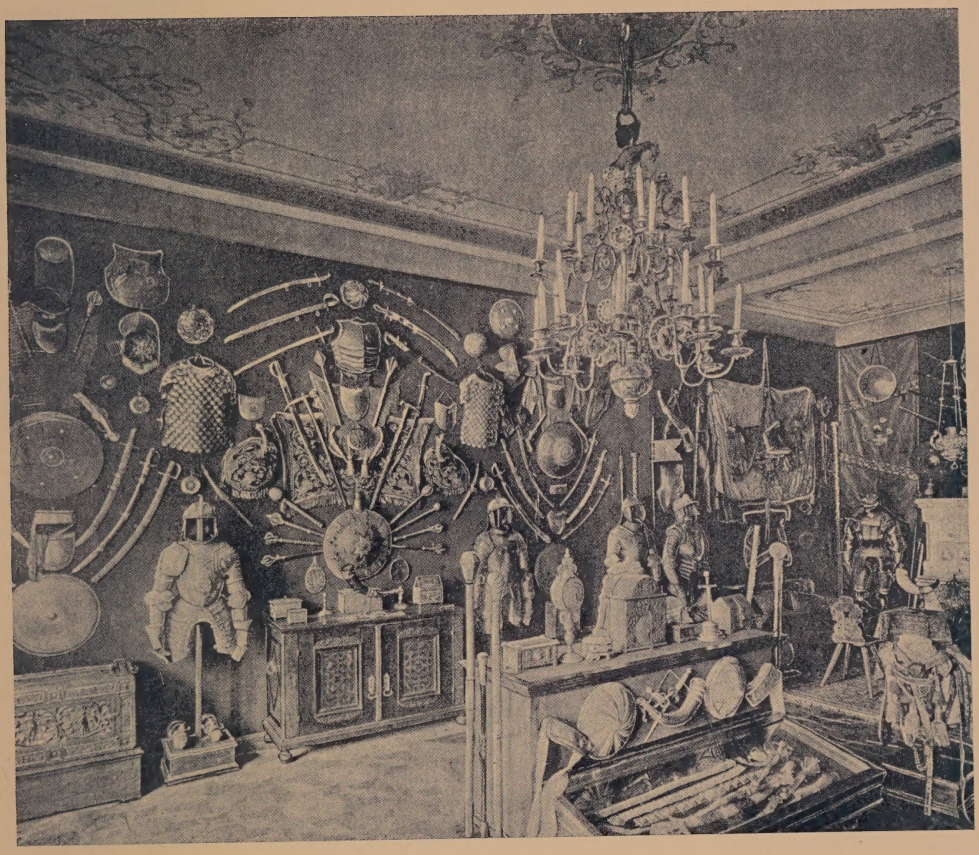
Тяжелыя латы, еще словно таящія въ загадочномъ обликѣ угасшую жизнь, сверкающія сабли съ золотыми девизами, изящныя шпаги — благородныя носительницы чести, кривые кинжалы съ предательскимъ ядомъ — все безсмертные призраки прошлаго. Это — трубные звуки блестящихъ турнировъ, съ улыбкой въ награду отвагѣ, безпощадныя сѣчи съ лязгомъ скрестившихся лезвій, дуэли и тайны семейныхъ трагедій, гордыя видѣнія славы и доблести, смерть и любовь, измѣна и крамола... Это цѣлыя поэмы народнаго быта, цѣлыя главы исторіи.

Оружіе очень цѣнилось и въ Польшѣ, и собиралось усердно.

Полные польскіе доспѣхи встрѣчаются рѣдко; гораздо чаще попадаются полу-доспѣхи, изъ которыхъ исключительно характерно вооруженіе польскихъ латниковъ XVII вѣка, съ прикрѣпленными къ нему сзади крыльями изъ перьевъ орла или коршуна, а спереди, — мѣдными бляхами съ изображеніемъ Богоматери. Огнестрѣльное оружіе особымъ расположеніемъ въ Польшѣ не пользовалось и богатствомъ украшеній не отличалось, за то усердно декорировались аллебарды, протазаны и особенно сабли, „карабели", — вошедшая въ пословицу необходимая принадлежность польскаго костюма — „безъ карабели ни съ постели". Ихъ клинки часто украшались золотыми надписями и портретами польскихъ королей, начиная со Стефана Баторія; попадаются на нихъ также изображенія Богородицы и святыхъ.

Польскія сабли прямѣе и шире восточныхъ, ихъ несложныя рукоятки иногда замкнуты на венгерскій манеръ, ножны богато оправлены въ серебро или золото и разукрашены самоцвѣтными камнями. Кромѣ сабель орнаментировались равнымъ образомъ, преимущественно чернью, — шестоперы (булавы), лядунки и пороховницы. Но особеннымъ богатствомъ всегда отличался конскій уборъ: сѣдла обивались серебромъ, на уздечкахъ сверкали драгоцѣнные камни, роскошными узорами вышивались чепраки.

Собраніе Лозинскаго обладаетъ многими цѣнными экземплярами польскаго оружія, большая часть котораго теперь спрятана ввиду военныхъ событій. Покойный любитель давно уже собирался посвятить особый трудъ спеціальному изслѣдованію, подъ заглавіемъ „Конь и бронь". Смерть помѣшала ему осуществить это намѣреніе, о чемъ, ввиду его крупнаго таланта и глубокой эрудиціи, можно только искренно пожалѣть.



Собраніе В. Лозинскаго.

Collection W. Loziuski.

Послѣ оружія, Лозинскій отдавалъ, повидимому, предпочтеніе мебели и предметамъ обстановки стиля Людовика XV. Имѣющіеся, по крайней мѣрѣ, у него образцы этого стиля указываютъ на старательный и совершенно исключительный подборъ.

Великолѣпны двѣ „causeuses“ со спинками, покрытыми золотой пылью „vernis Martin“ — этимъ артистическимъ прадѣдомъ нашего ремесленнаго Лукутина. На этихъ спинкахъ изображены очаровательныя пасторали и галантныя сценки.

Превосходны два комодика: они украшены сочно моделированнымъ бронзовымъ орнаментомъ въ стилѣ ранняго Людовика XV. Ихъ стильная композиція и безупречное выполненіе выдаетъ творчество первостепенныхъ мастеровъ, очень близкихъ, быть можетъ, къ Мессонье и Жаку Каффіери. И что въ нихъ заслуживаетъ особаго вниманія, для той эпохи, въ которой мебель служила орнаменту, а не орнаментъ мебели, — это довольно рѣдко встрѣчаемая въ однородныхъ имъ произведеніяхъ декоративная умѣренность.

По гармоніи линіи и отличной чеканкѣ, съ комодиками соперничаетъ чудесный картель съ парой стѣнниковъ по бокамъ.

Къ произведеніямъ живописи Лозинскій не чувствовалъ особаго пристрастія. Картинъ у него мало, и онѣ какъ будто скорѣе предназначались на роли необходимыхъ украшеній стѣнъ. Красивый портретъ польской королевы Маріи Людвиговны, жены Яна Казиміра, напоминающій по граціозной постановкѣ и пріятному колориту кисть Петра Миньяра, нѣсколько „tableaux d'atelier“ италіанской и французской школы и громадное полотно малоизвѣстнаго художника венеціанской школы XVII вѣка, Мельхіора Видмара пред-

ставляютъ чуть не съ исчерпывающей полнотой наиболѣе выдающіяся картины собранія.

Произведеніе Видмара, до 7 метровъ длины, не безынтересно по содержанію. Оно изображаетъ аллегорію на взятіе Вѣны королемъ Яномъ Собѣскимъ. Середину сюжета занимаетъ фантастичная осажденная Вѣна, слѣва стоятъ австрійцы, справа — поляки. Весь эффектъ картины сосредоточенъ на Собѣскомъ и его приближенныхъ. Видмаръ писалъ короля, очевидно, съ натуры и, избѣгая банальнаго классическаго костюма, изобразилъ его въ современной королевской одеждѣ, кольчугѣ, кафтанѣ изъ золотистой матеріи и темновишневомъ плащѣ съ драгоцѣнными застежками и орденомъ Св. Духа. Съ осанкой, полной величественности, король, въ свободной позѣ, сидитъ на сѣромъ конѣ, который встаетъ на дыбы надъ тѣломъ убитаго турка; наверху паритъ бѣлый орелъ, держащій польскую корону. Картина, внѣ зависимости отъ ея исполненія и техники, имѣетъ большое значеніе, какъ бытовой и историческій документъ.

Любопытно отмѣтить, что прославленіе побѣды Собѣскаго послужило, между прочимъ, источникомъ вдохновенія выдающихся произведеній двухъ одинаково неизвѣстныхъ въ исторіи искусства мастеровъ — Видмара, не упомянутаго даже у Наглера, и французскаго скульптора Пьера Ванно, отъ творчества котораго не сохранилось, равнымъ образомъ, почти никакого слѣда.

Ванно былъ приближеннымъ и другомъ епископа Армана де Бетюнъ, братъ котораго, Францискъ, будучи посломъ Франціи въ Польшѣ, женился на сестрѣ Маріи д'Аркэнъ, жены Собѣскаго.

Когда возникъ вопросъ объ увѣковѣченіи памятникомъ Вѣнской битвы, королева Марія, зная отъ

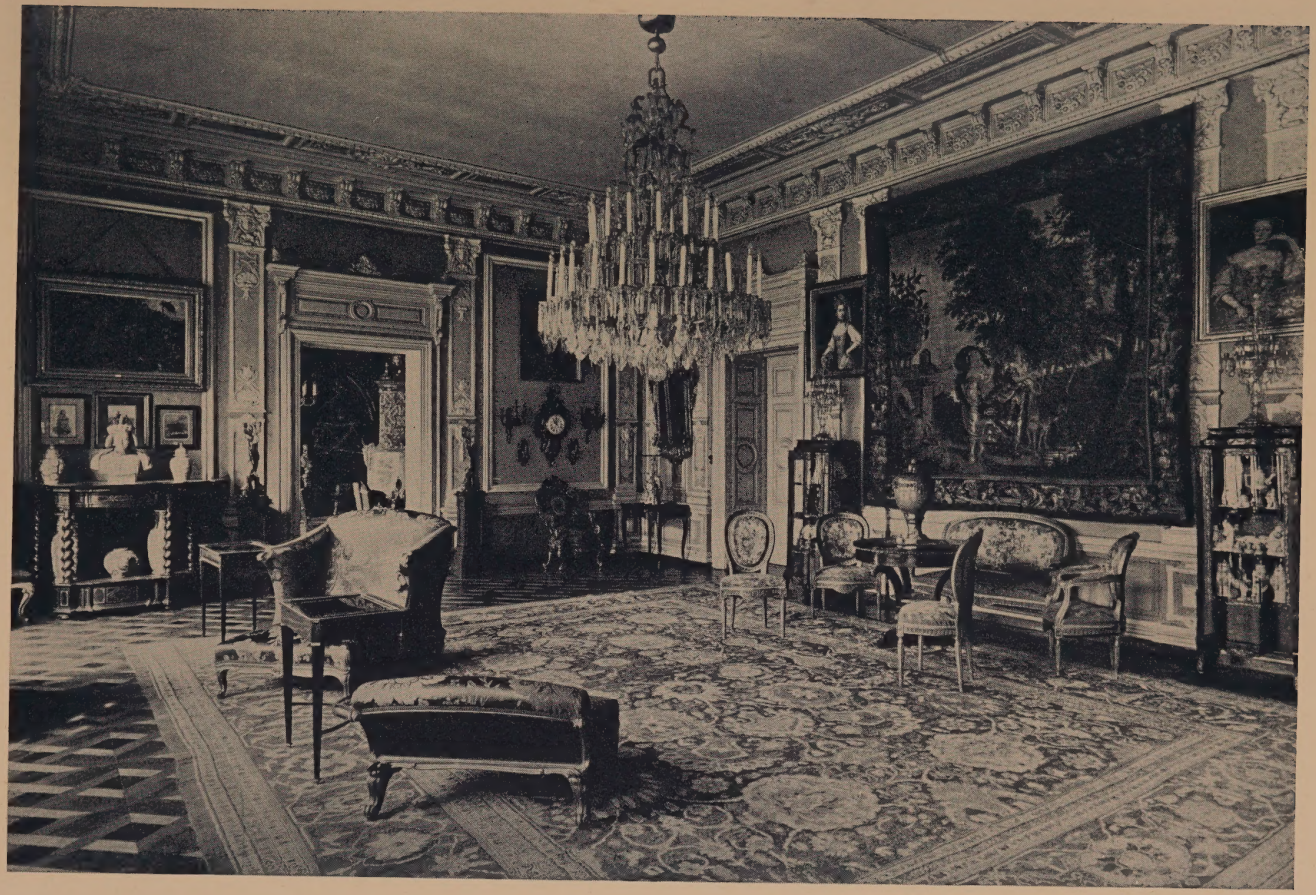
шурина о талантѣ Ванно, поручила составленіе проекта памятника именно ему. Ванно исполнилъ его въ деревѣ съ громаднымъ талантомъ и необычайнымъ вдохновеніемъ и привезъ въ Польшу съ намѣреніемъ воспроизвести въ мраморѣ. Это ему не удалось, и онъ вернулся во Францію, захвативъ съ собой и привезенный проектъ.

Памятникъ Ванно имѣлъ прямоугольную форму. На его основаніи, украшенномъ четырьмя барельефами и четырьмя аллегорическими статуями, изображающими фигуры народностей, надъ которыми Собѣскій одерживалъ побѣды: русскаго, венгра, турка и татарина, возвышалась статуя короля на пьедесталѣ съ такимъ же количествомъ барельефовъ. Нижніе барельефы изображали битву при Вѣнѣ, вступленіе короля въ городъ и два аллегорическихъ сюжета, а верхніе — аллегорическую группу Побѣды, пораженіе Ислама, смерть Ислама, и Атланта съ земнымъ шаромъ на плечахъ. Въ концѣ 1870-хъ годовъ, всѣ пять фигуръ и восемь барельефовъ памятника Ванно были найдены въ одномъ изъ департаментовъ Франціи, въ частной собственности нѣсколькихъ мѣстныхъ любителей, французскимъ писателемъ Maurice Vachon, и имъ же описаны въ „Gazette de Beaux-Arts“. Ввиду непосредственнаго отношенія памятника Ванно къ сюжету картины Видмара, я рѣшился вкратцѣ привести это, очевидно мало кому извѣстное, описаніе, какъ имѣющее несомнѣнный и крупный мѣстный интересъ. Возвращаюсь теперь снова къ собранію Лозинскаго.

Кромѣ оружія, мебели и картинъ, собраніе богато еще самыми разнообразными предметами прикладного искусства, преимущественно XVII и XVIII столѣтій. Таковы, напримѣръ, мраморный бюстъ Варвары Радзивиллъ, жены Сигизмунда Августа, статуя Августа III

изъ Мейсенскаго фарфора, бронзовыя статуэтки, рѣзныя рамы, часы, миніатюры, свадебные ларцы, великолѣпный алтарь изъ дерева съ рѣзными и раскрашенными фигурами, бронзовыя плакетки, барельефы и медали, изъ которыхъ нѣкоторые — флорентинской бронзы, отличное собраніе миніатюръ и т. д., въ томъ безконечномъ разнообразіи, которое обыкновенно отличаетъ коллекцію богатаго любителя, пріобрѣтающаго безъ опредѣленной спеціализаціи все то, что ласкаетъ глазъ. Многіе изъ этихъ предметовъ заслуживали бы подробнаго описанія, едва ли, однако, въ настоящее время возможнаго, вслѣдствіе внесеннаго военными обстоятельствами въ Львовскіе музеи и частныя собранія безпокойства, вызвавшаго перенесеніе значительнаго числа произведеній искусства въ болѣе безопасныя помѣщенія.

Ввиду важнаго значенія собранія Лозинскаго для музейныхъ, именно, цѣлей и высокаго качества содержащихся въ немъ предметовъ, слѣдуетъ пожелать, чтобы управленіе музея не осуществляло одушевляющаго его въ настоящее время намѣренія, и не перемѣщало бы нѣкоторыхъ изъ вещей покойнаго собирателя въ музей, съ замѣной ихъ другими, входящими въ составъ послѣдняго, образцами. Такая мѣра нарушила бы всю цѣльность собранія и тотъ отпечатокъ большого личнаго вкуса, которымъ оно теперь отличается. Утратились бы, кромѣ того, не только красота и изящество многихъ изъ вещей и несомнѣнно выигрышное ихъ въ частной обстановкѣ значеніе, но и гармонія формъ, пропорцій и тоновъ взаимнаго ихъ расположенія — вся эстетика размѣщенія. А этому послѣднему искусству слѣдуетъ, между прочимъ, поучиться не только ученикамъ художественно-промышленныхъ школъ, но часто и опытнымъ любителямъ.



Собраніе В. Лозинскаго.

La collection W. Lozinski.

Собраніе В. Лозинскаго.

Collection W. Lozinski.

Лозинскій никогда не допустилъ бы такого преступнаго уклоненія отъ понятій о вкусѣ, какое мы видимъ у многихъ изъ нашихъ извѣстныхъ собирателей, уставляющихъ, напримѣръ, стильныя витрины эпохи Людовика XVI грубѣйшими образцами отечественнаго фарфора и тяжелыми восточными клуазонэ, или усердно разукрашивающихъ стѣны фотографическими карточками друзей и знакомыхъ въ старинныхъ рамкахъ изъ рѣзного золоченаго дерева.—Это, конечно, все мелочи, не имѣющія никакого значенія въ глазахъ лицъ, мало интересующихся предметами искусства, но пріобрѣтающія характеръ преступленія противъ художественнаго вкуса для тѣхъ, которые посвятили большую часть интересовъ ихъ собиранію.

Музей Осолинскихъ и Любомірскихъ. Основаніе музея положено еще въ XVIII вѣкѣ Іосифомъ Осолинскимъ, пожертвовавшимъ туда свою великолѣпную библіотеку, дополненъ же онъ былъ княземъ Любомірскимъ, присоединившимъ къ нему часть своихъ собраній произведеній искусства. Музей носитъ названіе „Національнаго вклада“ имени жертвователей. Его гордость составляетъ богатѣйшее и всѣмъ доступное книжное собраніе съ большими библіографическими рѣдкостями, состоящее изъ болѣе чѣмъ 120.000 томовъ. Интересъ этого собранія имѣетъ, однако, какъ и во всѣхъ Львовскихъ библіотекахъ, мало общаго значенія, касаясь почти исключительно польской исторіи и жизни. Кромѣ книгъ, въ музеѣ имѣются до 10.000 рукописей, автографовъ и дипломовъ, около 25.000 гравюръ, однороднаго съ книгами характера, такое же, приблизительно, количество монетъ и медалей, нѣ-

сколько тысячъ вещей и оружія, и нѣсколько сотенъ картинъ.

Вещи, большею частью мелкія, представляютъ, подобно книгамъ, гравюрамъ, монетамъ и медалямъ, чисто польскій интересъ, имѣя преимущественно значеніе воспоминаній о разныхъ знаменитостяхъ, игравшихъ ту или другую роль въ исторіи польскаго народа: росписныя двери изъ комнаты замка, въ которомъ родился Собѣскій, литовскій гобеленъ съ изображеніемъ одной изъ битвъ, въ которой участвовалъ князь Михаилъ Радзивиллъ, королевскія сабли Ягелло, Сигизмунда III, Баторія, одежда, ордена, перстни, печати, табакерки, медальоны, геммы и т. д. Что касается картинъ, то многія изъ нихъ снабжены, какъ въ большинствѣ второстепенныхъ музеевъ, громкими именами разныхъ знаменитыхъ художниковъ, никогда къ нимъ и близко не подходившихъ, какъ, напримѣръ, Джорджоне, Тинторетто, Каналетто, и т. д. Между болѣе скромными произведеніями живописи, подлинность которыхъ не подлежитъ сомнѣнію, слѣдуетъ отмѣтить два-три хорошихъ портрета Баччарелли, отличную пастель Ліотара — реплику съ портрета Маріи Терезіи, крупную историческую картину Каналетто-Беллотто и превосходный портретъ графини Старженской, кисти извѣстнаго французскаго мастера Франсуа Жерара.

Объ послѣднія картины заслуживаютъ вниманія.

Бернардо Беллотто, прозванный Каналетто, ученикъ своего дяди Антоніо Канале, родился въ 1720 году въ Венеціи и умеръ въ 1780 году въ Варшавѣ, гдѣ провелъ безвыѣздно послѣдніе четырнадцать лѣтъ жизни, оставивъ многочисленныя воспоминанія, въ видѣ нѣсколькихъ десятковъ картинъ, изображающихъ городской бытъ.

А. Н. Бенуа, указывая въ своей „Исторіи живописи“ на огромное наслажденіе, которое можно получить отъ произведеній Беллотто, совѣтуетъ отнестись къ нимъ не „какъ къ продуктамъ художественнаго темперамента, а какъ къ чему-то аналогичному съ фотографіями. Зафиксированныя отраженія камеры обскуры Беллотто“, продолжаетъ авторъ: „приводятъ насъ на улицы и въ сады Вѣны, Дрездена, Варшавы, а попадая туда, мы уже можемъ, по собственному выбору, вникать во всѣ подробности исчезнувшей жизни, вычитывать изъ этихъ идеальныхъ документовъ такія убѣдительныя свѣдѣнія о всемъ бытѣ XVIII вѣка, съ которыми не могутъ равняться ни самые правдивые мемуары, ни самыя точныя архивныя изысканія“.

Едва-ли, однако, можно принять это мнѣніе нашего историка искусства безъ нѣкоторыхъ оговорокъ.

Дѣло въ томъ, что Беллотто, подобно другимъ своимъ современникамъ, изображалъ воспроизводимые имъ сюжеты въ такомъ пріукрашенномъ художественной фантазіей видѣ и съ такими фантастичными подробностями, которыя, дѣйствительно, очень рѣзко противорѣчатъ „правдивости мемуаровъ и точности архивныхъ изысканій“. Это всегда прибранныя съ той же безупречной аккуратностью улицы, горожане въ роскошныхъ костюмахъ, прогуливающіеся въ никогда не существовавшихъ садахъ, придворныя кареты, запряженныя шестеркой лошадей съ гайдуками, обязательно встрѣчающіяся въ узкихъ переулкахъ, искусственно сочиненныя красивыя детали домовъ, великолѣпные рынки съ симметрично разставленными лотками, изящно гарцующіе на бѣлыхъ коняхъ кавалеры.

Если, дѣйствительно, въ данномъ изображеніи жизни XVIII вѣка искать „аналогіи съ фотографіей“, то придется, найдя эту аналогію, сознаться, что художе-

ственныя ретуши Беллотто настолько искажаютъ оригиналъ, что вникать по нимъ „собственнымъ выборомъ въ подробности исчезнувшей жизни и добывать убѣдительныя о ней свѣдѣнія“, — можетъ, и рисковано.

Мнѣ представляется, поэтому, что въ произведеніяхъ нашего мастера важны не столько „аналогія съ фотографіей“, сколько именно „художественный его темпераментъ“, котораго А. Н. Бенуа въ нихъ почему-то не усматриваетъ и который, между тѣмъ, отражаетъ такъ живо и красочно плѣнительную жизнерадостность современниковъ въ ихъ вѣчномъ исканіи прикрашенной правды.

Въ духѣ подобнаго исканія написана Беллотто и картина музея Осолинскихъ, изображающая въѣздъ канцлера Юрія Осолинскаго, во главѣ польскаго посольства, въ Римъ, въ 1633 году. Эта картина, уже воспроизведенная въ журналѣ „Старые Годы“ за 1914 годъ, при посвященномъ Беллотто изслѣдованіи П. Эттингера, была написана, по удостовѣренію автора изслѣдованія, въ 1779 году, по заказу потомка канцлера графа Іосифа Осолинскаго. Художникъ пользовался для своей композиціи офортами Стефано делла Белла, увѣковѣчившаго детали въѣзда современными портретами и архивными документами. Несмотря на столь свойственныя Беллотто фактическія невѣрности и анахронизмы, картина эта по блеску исполненія, жизни, движенію и колориту можетъ, дѣйствительно, доставить наслажденіе, о которомъ говоритъ уважаемый авторъ „Исторіи живописи“.

Портретъ графини Старженской принадлежитъ къ числу наиболѣе удачныхъ произведеній Жерара. Она изображена въ узкомъ, черномъ бархатномъ платьѣ, на фонѣ зелени, развалинъ замка и грустныхъ сѣрыхъ облаковъ, сквозь которыя мелькаютъ обрывки лазур-

Жераръ: Портретъ графини Старженской.
(Городской музей).

Gérard: Portrait de la comtesse Starjenska.
(Musée de la ville).

наго неба. Красиво очерченная голова графини, въ отвѣчающей романтической обстановкѣ сантиментальной задумчивости, выдѣляется граціознымъ движеніемъ шеи изъ кружевного воротника. У ея ногъ — небрежно брошенная красная шаль и шляпа.

„Живописецъ королей и король живописцевъ", какъ звали Жерара, началъ свою художественную карьеру въ дни революціоннаго урагана. Пройдя школу Давида и воспринявъ отъ него хорошія традиціи правильнаго академическаго рисунка, онъ, благодаря своей сильной индивидуальности, сумѣлъ стряхнуть съ себя навѣянные тѣмъ же учителемъ сухіе пріемы псевдоклассическаго творчества, и эта разница между ученикомъ и учителемъ, въ пользу перваго, всего нагляднѣе въ тѣхъ случаяхъ, когда оба трактуютъ одинъ и тотъ же сюжетъ. Классическій портретъ Récamier Давида поражаетъ своей торжественной мертвенностью.— Та же обаятельная Juliette на портретѣ Жерара является чарующимъ воплощеніемъ граціи, жизни и изящества.

Художникъ очень быстро вошелъ въ моду и сталъ самымъ извѣстнымъ портретистомъ Empire'a; онъ написалъ болѣе ста портретовъ въ ростъ и около двухсотъ бюстовъ. Чести передъ нимъ позировать добивалась вся французская знать, всѣ посѣщающіе Парижъ знаменитые иностранцы; умеръ онъ въ 1837 году, окруженный славой и почестями. „Nul n'a été plus adroit courtisan de la fortune", говоритъ о Жерарѣ его біографъ.

Музей Шептицкаго. Подъ громкимъ названіемъ „Національнаго музея", въ большомъ домѣ одной изъ боковыхъ Львовскихъ улицъ, красуется основанный въ 1908 году уніатскимъ митрополитомъ,

графомъ Шептицкимъ, музей древностей церковнаго искусства. Сокровенной, какъ утверждаютъ, мыслью Шептицкаго, при основаніи музея, было стремленіе доказать безусловную, и въ этомъ отношеніи, „самостійность“ русинской культуры и ея полную независимость отъ культуры „москальской“. Если такова была дѣйствительно его мысль — музей не оправдалъ ожиданій. Онъ приводитъ къ заключенію обратному, словно стремясь подчеркнуть отсутствіе общности цѣлей — партійной борьбы, несовмѣстимой съ задачами искусства, и задачъ искусства, чуждыхъ политическихъ распрей.

Въ собраніи Шептицкаго представлены преимущественно памятники галицкой иконописи. Самые ранніе изъ нихъ относятся къ XV вѣку; ихъ немного: икона Божьей Матери, Деисусъ и Преображеніе. Слѣдующій вѣкъ уже значительно богаче.

„Особливої уваги заслугуетъ“, говоритъ русинскій каталогъ своимъ страннымъ для насъ языкомъ, икона Крещенія Господня. И съ этимъ нельзя не согласиться; она заслуживаетъ вниманія потому, главнымъ образомъ, что на ней еще нагляднѣе, чѣмъ въ иконахъ предшествовавшихъ ей временъ, видно рабское подражаніе московскимъ образцамъ. Неизвѣстный ея авторъ былъ, очевидно, основательно знакомъ съ монастырскими традиціями современнаго ему русскаго письма и передавалъ ихъ въ тѣхъ же выраженіяхъ и формахъ.

Передъ нами все тѣ же славяно-византійскіе аскеты съ ихъ желтыми лицами и изможденными отъ поста и молитвы тѣлами, суровые, строгіе, въ длинныхъ одеждахъ — тѣ же знакомые намъ идеалы высшей святости и нравственнаго превосходства. Это все тотъ же, наконецъ, архаичный рисунокъ, то же стремленіе

„Крещеніе Господне“. Икона галиційскаго письма XVI в.
„Le baptême du Christ“, icone galicienne (XVI-e siècle).

къ яркой выразительности красокъ. Лишенный тревожной исторической жизнью всякой возможности самобытнаго эстетическаго развитія, русинъ отъ XI до половины XVI вѣка жилъ религіозными традиціями великаго сосѣда, не переходя, однако, въ отношеніи этихъ традицій половины XVI столѣтія, т. е. той эпохи, когда онъ утрачиваетъ иконографическія съ сосѣдомъ сношенія.

Начало второго періода русинскаго духовнаго творчества можно отнести къ серединѣ XVI вѣка, ко времени усиленной латинизаціи и уніатской пропаганды, когда русинскіе мастера переходили мало-по-малу въ мѣстные польскіе цехи, обучавшіе ихъ „нѣмецкому цеховому малярству". Въ иконѣ начинаетъ съ этихъ поръ проявляться вліяніе нѣмецкихъ художественныхъ школъ, о чемъ краснорѣчиво, напримѣръ, свидѣтельствуетъ икона Господнихъ Страстей. — „На ней дуже інтересно прослідити остатки впливів нѣмецкаго малярства".

Раздѣленная на двѣ равныя части, и написанная однимъ и тѣмъ же мастеромъ, она въ правой своей половинѣ представляетъ характерный образецъ Корсунскаго письма со всѣми его наивными условностями. Реализмъ же композиціи лѣвой ея части, бытовыя подробности, разница въ рисункѣ и „не византійское" движеніе изобличаютъ, всего вѣроятнѣе, вдохновеніе школой Дюрера. Нѣмецкіе воины XVI вѣка — Söldner'ы въ типичныхъ головныхъ уборахъ — бичуютъ нѣмецкаго Христа. Такое рѣшительное уклоненіе отъ прежнихъ образцовъ встрѣчается рѣдко. Славяно-византійскій образецъ продолжаетъ оставаться, по-прежнему, въ своихъ общихъ чертахъ главнѣйшей основой церковной галиційской живописи, съ замѣной лишь въ серединѣ XVII вѣка нѣмецкаго вліянія италіанскимъ.

Это послѣднее вліяніе объясняется распространеніемъ въ искусствѣ всей Польши, а слѣдовательно и Галиціи, мотивовъ италіанскаго Возрожденія. Быть можетъ, съ другой стороны, ему способствовали поѣздки, хотя и рѣдкія, русинскихъ мастеровъ за границу для завершенія образованія. Какъ бы то ни было, но манера италіанскихъ мастеровъ проявляется у русинъ довольно явственно въ измѣненіи карнаціи, — уже не желтаго, а болѣе естественнаго, тѣлеснаго цвѣта, — индивидуальной трактовкѣ волосъ, утрачивающихъ византійскую прямолинейность, и анатомической моделлировкѣ рукъ, пріобрѣтающихъ небывалую до тѣхъ поръ тонкость. Въ колоритѣ одеждъ преобладаютъ темносиніе, красные и желтоватые тона, въ декоративныхъ подробностяхъ — мотивы италіанской архитектуры: порталы ренессансъ, карнизы, картуши.

Еще одна особенность. Въ очевидное подражаніе чужеземнымъ образцамъ, италіанскимъ и нѣмецкимъ, и въ явное отступленіе отъ образцовъ византійскихъ — въ иконѣ того времени начинаетъ появляться „портретная“ живопись съ изображеніями „жертвователей“, а часто и ихъ многочисленныхъ семей.

Въ XVIII столѣтіи, подъ давленіемъ вызваннаго уніей церковнаго и національнаго разброда, наступаетъ полное паденіе и тѣхъ элементарныхъ художественныхъ знаній, которыя стремилось воплотить въ своихъ произведеніяхъ мѣстное искусство. Вдохновляясь случайными впечатлѣніями и чисто произвольнымъ выборомъ, русинскіе мастера переходятъ къ грубому барокко, и отъ него къ еще болѣе грубому, чисто „ярмарочному“ письму, продолжающемуся и понынѣ.

Говорить при такихъ обстоятельствахъ о какой либо „самостійности“ русинскаго письма, очевидно,

не приходится, за исключеніемъ, пожалуй, одной маленькой черточки — оригинальнаго, незнакомаго ни московскимъ, ни иностраннымъ мастерамъ украшенія иконнаго пейзажа обиліемъ цвѣтовъ.

Русинская церковная живопись развивалась, такимъ образомъ, исключительно подъ давленіемъ чужеземныхъ вліяній, ставъ къ тому же удѣломъ обыкновенныхъ ремесленниковъ, не обладавшихъ ни достаточной техникой, ни самобытностью замысла.

Гораздо интереснѣе мнѣ показались русинскія рукописи. Правда, и здѣсь, громадное ихъ большинство представляетъ подражаніе Москвѣ. Галиційскіе краснописцы, связанные какъ и Московскіе, съ одной стороны, условными традиціями письма, съ другой — неумѣніемъ изображать человѣческое тѣло, обратили свои способности на орнаментъ. Переплетающіеся узоры заставокъ и заглавныхъ буквъ съ различными фантастическими фигурами, ихъ капризные извивы, затѣйливыя сплетенія, и общая выдержанность стиля производятъ, какъ и въ нашихъ рукописяхъ, впечатлѣніе значительнаго совершенства. Заимствуя, однако, у того же сосѣда внѣшнія формы и сущность, русинскіе художники допускали, повидимому, въ украшеніи рукописей болѣе существенныя, чѣмъ въ иконномъ письмѣ, отступленія отъ принятыхъ образцовъ.

Такими отступленіями чисто мѣстнаго характера показались мнѣ двѣ, главнымъ образомъ, рукописи — одна съ необычайно игривымъ для духовнаго содержанія, сюжетомъ, другая — съ невиданной мною до сихъ поръ трактовкой духовной темы: Распятіе съ двумя Маріями, на золотомъ фонѣ крышки переплета.

Верхній этажъ музея, съ великолѣпными „многосвитичами“ изъ золоченаго дерева на лѣстницѣ, отведенъ произведеніямъ кустарнаго промысла и карти-

намъ современныхъ русинскихъ художниковъ, о мастерствѣ которыхъ говорить еще рано.

Таковы общія впечатлѣнія туриста, выходящія въ данномъ случаѣ изъ предѣловъ путевого очерка, уже по одному тому, что авторъ послѣдняго недостаточно знакомъ съ исторіей иконописи и далеко не усвоилъ ея обаянія.

Старинная иконопись за послѣдній десятокъ лѣтъ въ большой модѣ, — не восторгаться ею есть признакъ непростительной ереси. Къ сожалѣнію, я эту ересь исповѣдую.

Преклоняюсь передъ громаднымъ историческимъ значеніемъ нашихъ старинныхъ иконъ. — Но наивная неумѣлость ихъ рисунка, ничего не выражающія драпировки, подъ которыми не чувствуется ни одного живого мускула, грубые анатомическіе промахи, полное пренебреженіе перспективой, неправильное сочетаніе свѣта и тѣней и утомительное однообразіе лицъ совершенно застилаютъ передъ моими глазами ихъ значеніе художественное, — мечту настроенія, красочную мечту ихъ творцовъ.

Музеи Ставропигіи, Русскаго Народнаго Дома и Шевченко. Высокую цѣль митрополита Шептицкаго, внѣ всякой зависимости отъ возможной ея политической окраски, — цѣль сосредоточенія части культурно-національной жизни Галицкой Руси, преслѣдовалъ и покойный Старѣйшина Львовскаго Ставропигіальнаго братства И. И. Шараневичъ, основывая въ 1889 году музей Ставропигіи. Тѣ же цѣли одушевляли устоителей двухъ остальныхъ музеевъ: Русскаго Народнаго Дома и Шевченко. Во всѣхъ этихъ трехъ собраніяхъ мы снова встрѣчаемся съ образцами

галиційскаго иконнаго письма, значительно, однако, уступающими иконамъ собранія Шептицкаго. Кромѣ иконъ въ нихъ имѣются, какъ, впрочемъ, и въ Національномъ музеѣ, церковные сосуды, ризы, кресты, складни, образки и добытыя въ раскопкахъ вещи изъ металла и камня.

Уже одинъ этотъ перечень наводитъ унылую тревогу. Она напрасна; ни одного изъ перечисленныхъ предметовъ я касаться не буду.

Произведенія прикладного искусства въ примѣненіи его къ нуждамъ и потребностямъ церкви для большинства, по крайней мѣрѣ, дѣйствительно далеки и чужды. И не по недостатку артистическаго творчества, очень часто болѣе вдохновлявшемуся служеніемъ церковнымъ интересамъ, чѣмъ свѣтскимъ, а по отсутствію въ нихъ той жизненности настроенія, той пламенно-художественной поэтической мечты, съ сантиментальной подкладкой, которую возбуждаютъ, — опять-таки, въ большинствѣ, — предметы искусства болѣе доступнаго намъ обихода, независимо отъ эстетической ихъ оцѣнки. Не играетъ-ли въ этомъ предпочтеніи несознательную роль и то значеніе, которое имѣетъ церковь въ нашей будничной жизни — значеніе постояннаго напоминанія о безпомощности и бренности существованія, съ которыми человѣческій разумъ мирится лишь путемъ нечеловѣческихъ усилій?

Еще болѣе намъ чуждъ, за нѣкоторыми, конечно, исключеніями, интересъ къ ископаемой древности. Безконечно далекія историческія эпохи не пробуждаютъ въ насъ иллюзіи трепета жизни. Закрытыя такой непроницаемой завѣсой, къ которой касаться неопытной рукой безполезно, онѣ не даютъ ни тѣхъ старыхъ традицій, которыхъ мы себя чувствуемъ прямыми наслѣдниками и которыя насъ умиляютъ и тро-

гаютъ, ни той общности съ жизнью минувшаго времени, которую мы воспринимаемъ съ проникновенной любовью въ бытѣ предшествовавшихъ поколѣній. Люди, создавшіе эти эпохи, отдалены отъ насъ слишкомъ большимъ промежуткомъ времени; мы не знаемъ ихъ внутренней жизни и ея давно уже поблекшія краски намъ кажутся блѣдными и холодными, не давая намъ матеріала воспоминаній. Прерываются звенья связующей насъ съ предками цѣпи, и спаять эти звенья черезъ длинные ряды столѣтій мы себя въ силахъ не чувствуемъ.

Вотъ тѣ основанія, которыя побудили меня не касаться предметовъ археологической древности и церковнаго прикладного искусства во всѣхъ четырехъ русинскихъ музеяхъ; по своему качеству, они представлены въ нихъ, кстати сказать, въ высшей степени скудно.

Обхожу затѣмъ молчаніемъ музеи Русскаго Народнаго Дома и Шевченко. Послѣ музея Національнаго, оба эти собранія утрачиваютъ значеніе, находясь, къ тому же, въ хаотическомъ безпорядкѣ.

Изъ музея при Львовской Ставропигіи упомяну нѣсколько рукописей и старопечатныхъ книгъ. Къ числу первыхъ относятся документы князя Льва и Владислава Опольскаго, купчая XII вѣка, Кристонопольскій Апостолъ начала XIII столѣтія, Номоканонъ и Литовскій Статутъ, множество автографовъ разныхъ знаменитостей польско-литовской исторіи и разные поминальники XVII столѣтія, имѣющіе особый интересъ для знатоковъ генеалогіи и геральдики, по находящимся въ нихъ спискамъ отдѣльныхъ родовъ съ воспроизведеніемъ раскрашенныхъ гербовъ. Въ числѣ наиболѣе выдающихся печатныхъ изданій, въ музеѣ имѣется великолѣпный экземпляръ Острожской

библіи, „Размышленье о муцѣ Христа“ и рѣдчайшая первопечатная грамматика Адельфотисъ (братство) „доброглаголиваго еллинословенскаго языка“, изданная въ Львовѣ въ 1591 году „ко наказанію многоименитому россійскому роду“ и т. д.

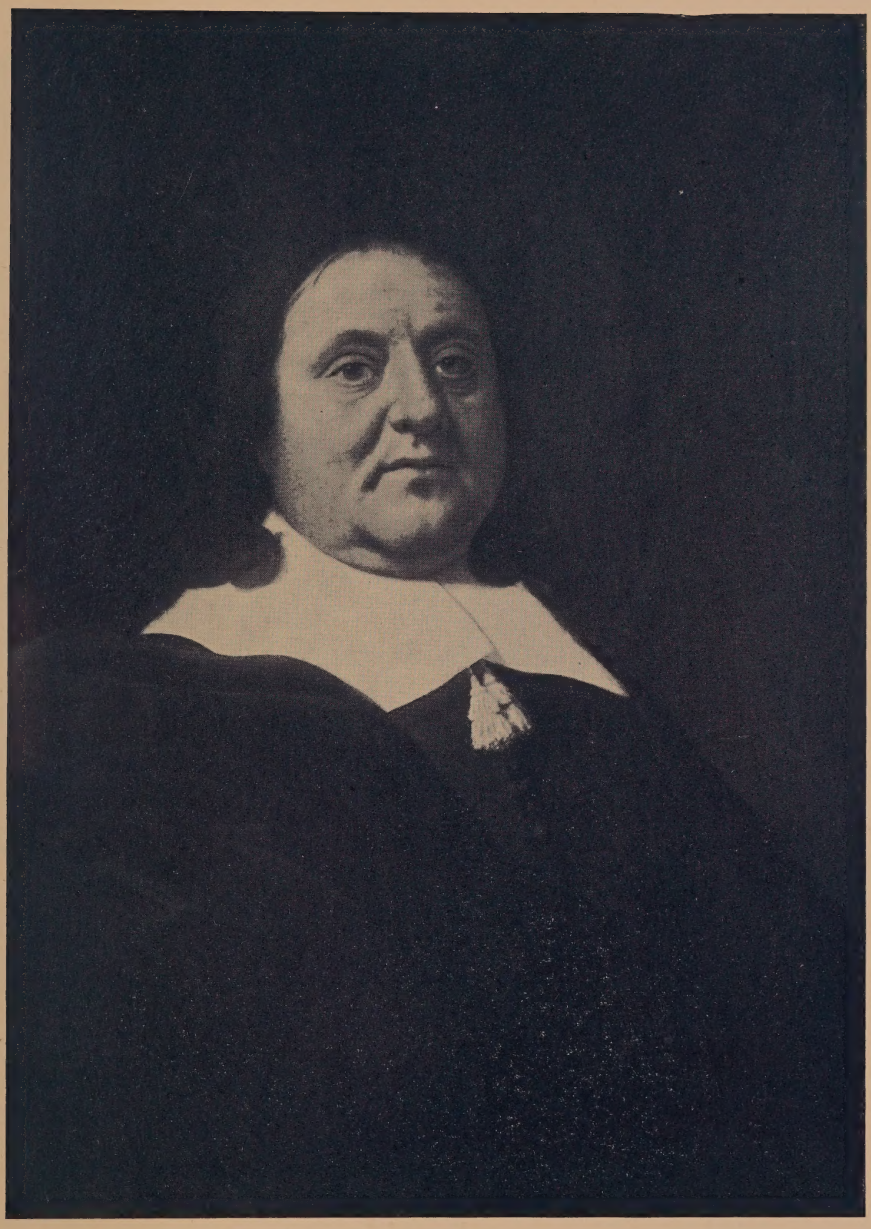
Богатъ затѣмъ музей собраніемъ портретовъ членовъ и благодѣтелей Успенскаго братства за XVII и XVIII вѣка. Портреты эти, совершенно ничтожные по живописи, заслуживаютъ вниманія въ качествѣ бытового матеріала по исторіи галицко-русскаго шляхетнаго и мѣщанскаго костюма.

Небезынтересны, наконецъ, четыре шпалеры, найденныя въ подвалахъ Успенской церкви, существенно, къ сожалѣнію, пострадавшія отъ сырости. Ихъ воинственное и аллегорическое содержаніе, особенно послѣднее, благодаря украшающимъ ихъ женскимъ фигурамъ, трудно мирится съ тутъ же выставленными подъ ними въ витринахъ акафистами, требниками и тріодями постными.

ЧАСТНЫЯ СОБРАНІЯ.

Всѣ владѣльцы серьезныхъ частныхъ собраній могутъ быть раздѣлены на двѣ категоріи. Одни преслѣдуютъ цѣли исключительно эстетическія — гармонію мысли и чувства, воплощеніе идеи прекраснаго въ озаренныхъ вдохновеніемъ формахъ. Въ собраніяхъ другихъ красота — одна счастливая случайность на пути достиженія совокупности формъ, сведенныхъ въ систему, исходящую изъ опредѣленнаго основного начала. Первые — любители, вторые — собиратели. И тѣ и другіе оказываютъ искусству неоцѣнимыя услуги, подлежащія подробной и внимательной оцѣнкѣ, но разница между ними существенная. Истинный культъ красоты не считается съ предѣлами ея проявленія, всякая же система неизбѣжно ограничена замыкающими ее гранями. Произведеніе искусства, призывающее страстное вниманіе любителя, можетъ въ глазахъ собирателя утратить всякую цѣнность только потому, что не отвѣчаетъ произвольно имъ суженнымъ задачамъ художественнымъ, историческимъ или научнымъ.

Исключаю, конечно, изъ этихъ двухъ, можетъ и искусственно проводимыхъ мною, различій эстети-



Б. в. д. Хельстъ: Мужской портретъ.
(Собр. гр. Пининскаго).

B. v. d. Helst: Portrait d'homme.
(Coll. du comte Pininski).

ческихъ вкусовъ всѣхъ, прикрывающихъ чуждою имъ на самомъ дѣлѣ любовью къ искусству слѣпое подражаніе модѣ, снобизмъ или показное славолюбіе. Исключаю также и маклаковъ искусства, пріобрѣтающихъ его произведенія съ цѣлью наживы.

Собраніе графа Пининскаго. Къ числу блестящихъ представителей первой категоріи владѣльцевъ художественныхъ сокровищъ принадлежитъ графъ Пининскій. Собирая всю жизнь преимущественно произведенія живописи, онъ не отдавалъ предпочтенія опредѣленнымъ эпохамъ, мастерамъ или школамъ. Онъ собиралъ все красивое или казавшееся ему таковымъ, все имѣвшее въ его глазахъ эстетическое или историческое значеніе или отмѣчавшее тѣ или другія эволюціонныя вѣхи художественнаго творчества, внѣ зависимости отъ времени, формъ и мѣста его проявленія.

Лучше всего представлена въ его собраніи эпоха италіанскаго кваттроченто. Детальный разборъ нѣсколькихъ десятковъ картинъ этой эпохи потребовалъ бы спеціальной разработки, которой въ моемъ очеркѣ не можетъ быть мѣста. Ограничусь, поэтому, какъ я это дѣлалъ уже не разъ, одними общими впечатлѣніями, можетъ, даже болѣе красочными, чѣмъ впечатлѣнія детальныя. Эти живописныя страницы эпохи Мазаччо, Гирландайо, Липпи, Россели, Гоццоли, Верроккіо, Поллайюоло, Беллини, Боттичели и другихъ мастеровъ даютъ въ цѣломъ своемъ обликѣ очень наглядную картину генія эпохи.

Замыкая собою средневѣковую художественную жизнь, XV вѣкъ пробуждаетъ человѣческую душу отъ смутной и неясной символики прошлаго къ пости-

женію видимаго міра и упоенію его красотой. Типическіе способы изображенія уступаютъ мѣсто свободному сознанію законовъ формы, достигаемому изученіемъ явленій окружающей природы. Схематическое изображеніе нагого человѣческаго тѣла замѣняется попытками тщательной моделировки и яснаго выраженія гармонически развивающихся его силъ. На смѣну простыхъ по началамъ концепцій согласныхъ съ безхитростными настроеніями прошлаго, появляются болѣе жизненныя и своеобразныя, — требующія отъ творящихъ художниковъ опредѣленной индивидуальности. Выразилась эта индивидуальность въ задушевной искренности религіознаго чувства и глубокой безмятежности помысловъ, въ чистомъ и святомъ настроеніи и дѣтской невинности сердца.

Это волшебное пробужденіе человѣческаго духа вызываетъ тихо-мечтательное, словно грустное чувство. Въ наше время безконечныхъ и бурныхъ эмоцій жаль ясности просвѣтленнаго, блаженнаго міра, не смущаемаго тревогой сомнѣнія, жаль слезъ, прерывавшихъ работу художника при изображеніи страданій Спасителя, дивнаго выраженія святыхъ съ подернутыми дымкою ликами, граціозно ликующихъ ангеловъ на зеленыхъ лугахъ, очарованія отливовъ разбѣгающихся золотистыхъ орнаментовъ. Настроенія эта эпоха даетъ болѣе, чѣмъ всякая другая.

Однимъ изъ выдающихся ея мастеровъ былъ Піетро Вануччи делла Піеве или Піетро Перуджино. Въ собраніи графа Пининскаго имѣется Распятіе его кисти.

Въ скалистой мѣстности, въ угрюмомъ и суровомъ ландшафтѣ, превосходно отвѣчающемъ трагической обстановкѣ божественной драмы, на первомъ планѣ картины возвышается крестъ съ распятымъ

Перуджино: Распятіе.
(Собр. гр. Пининскаго).

Le Pérugin: Le Crucifix.
(Coll. du comte Pininski).

Христомъ; нагое тѣло, только у чреслъ прикрытое драпировкой, рисуется на фонѣ голубого неба, вверху усѣяннаго облаками, а книзу блѣднѣющаго, по мѣрѣ приближенія къ горизонту; вдали — подходящая фигура подавленной скорбью Богоматери, поддерживаемой апостолами.

Внѣ вопроса о техникѣ рисунка и письма, указывающей, по мнѣнію знатоковъ, на безспорную и оригинальную работу Перуджино, уже одна композиція картины, частью совершенно тождественная съ другими однородными произведеніями мастера, частью рознящаяся въ существенныхъ подробностяхъ, — что именно и изобличаетъ ея оригинальность, — вполнѣ убѣждаетъ въ правильностн этого утвержденія.

Въ двухъ наиболѣе извѣстныхъ флорентинскихъ Распятіяхъ Перуджино: на фрескѣ церкви Св. Маріи Магдалины dei Pazzi и на картинѣ флорентинской Академіи, въ положеніи головы, тѣла и ногъ Спасителя, въ выраженіи лица и трактовкѣ складокъ опоясывающей его драпировки нѣтъ рѣшительно никакого различія съ картиной гр. Пининскаго. Это часто встрѣчающееся въ произведеніяхъ мастера однообразіе объясняется, по словамъ Вазари, обиліемъ получавшихся имъ заказовъ, что вызывало нѣкоторую шаблонность исполненія.

Не кроются-ли съ другой стороны причины такого однообразія въ недостаточномъ въ то время знаніи органическихъ движеній тѣла, невольно заставлявшихъ художника ограничиваться, особенно въ такихъ сюжетахъ какъ Распятіе, извѣстными постоянно повторявшимися положеніями?

Детали дальнѣйшей композиціи трехъ нами разсматриваемыхъ картинъ существенно рознятся. Въ первой изъ нихъ, — у креста колѣнопреклоненная Бого-

матерь, во второй — по обѣимъ сторонамъ — Богоматерь и евангелистъ Маркъ со львомъ, и въ третьей — въ томъ же расположеніи — два дерева, одно цвѣтущее, другое сухое. — оригинальные символы двухъ распятыхъ разбойниковъ. Необычайная простота композиціи картины гр. Пининскаго, безъ отвлекающихъ вниманіе отъ главнаго сюжета фигуръ, съ присущими Перуджино обращенными къ небу полугрустными, полувосторженными взорами, едва-ли не даетъ возможности изъ этихъ трехъ, въ извѣстномъ отношеніи, тождественныхъ концепцій отдать предпочтеніе послѣдней.

Отъ италіанскихъ кваттрочентистовъ, воплотившихъ художественныя проявленія ранней весны человѣческаго духа, перейдемъ, вмѣстѣ съ владѣльцемъ собранія, къ представителямъ расцвѣта художественнаго творчества въ возрожденной послѣ испанскаго владычества Голландіи XVII столѣтія.

Войны за освобожденіе, усиливъ и укрѣпивъ всегда присущую голландцамъ горячую привязанность къ родинѣ, окончательно къ тому времени отвоеванной отъ врага-иноземца, создали безсмертную школу художниковъ, ревностно принявшихся за проникновенное изученіе родной земли. Съ особенно нѣжной любовью они начали изображать ея грустную поэзію и незатѣйливый бытъ проникнутый безмятежнымъ покоемъ достигнутаго геройскими усиліями мира. Этотъ мирный покой и нерушимое довольство отражаются опредѣленно и настойчиво въ каждомъ ихъ мазкѣ, въ каждомъ произведеніи ихъ кисти — пейзажѣ, жанрѣ, портретѣ.

Голландская школа представлена въ собраніи графа Пининскаго въ нѣсколькихъ десяткахъ отличныхъ образцовъ работы Кейпа, Якова и Соломона Рейсдалей, ванъ деръ Неера, ванъ Гойена, Стеена, Дюжар-

дена, ванъ деръ Хельста, Тенирса, Мааса, Нетшера Бергема, Кодде, Дирка Хальса, Юдиѳи Лейстеръ и др.

Особенно богато собраніе пейзажами.

Невозмутимымъ благоденствіемъ вѣетъ отъ превосходнаго пейзажа Альберта Кейпа. Въ золотистомъ туманѣ заходящаго солнца отдыхаетъ вся природа въ предвечерней дремотѣ; на первомъ планѣ лежатъ сытыя голландскія коровы.

Тѣмъ же безмятежнымъ довольствомъ проникнута жемчужно-серебристая кисть Соломона Рейсдаля — живописный уголокъ какого-то стараго голландскаго города на берегу широкой рѣки, съ большой готической церковью, старинной башней и мельницей; направо, на лодкѣ три рыболова, вдали парусъ и группы деревьевъ.

Превосходно представлены Яковъ Рейсдаль, — съ его грустнымъ облачнымъ небомъ, упоеннымъ влагой воздухомъ и могучимъ развѣсистымъ дубомъ, — и влюбленный въ мечтательную серебристость луны, вдохновенный ея поэтъ ванъ деръ Нееръ: мчащіяся по вѣтру тучи, слишкомъ сильно, быть можетъ, освѣщенныя заходящимъ ея свѣтомъ, двѣ громадныя мельницы, рыболовы, вынимающіе сѣти, и нѣсколько парусныхъ лодокъ, мирно скользящихъ по зеркальной поверхности моря.

Чрезвычайно оригиналенъ, наконецъ, большой пейзажъ ванъ Гойена съ угрюмымъ рыцарскимъ замкомъ на берегу, написанный въ присущей ему однотонной гармоніи золотисто-рыжеватыхъ тоновъ.

Изъ жанровыхъ картинъ интереснѣе остальныхъ поклоненіе пастуховъ Яна Стеена.

Мастеръ веселыхъ „бамбочіадъ“ очень рѣдко вдохновлялся духовными сюжетами; изъ 879 написанныхъ имъ картинъ, всего 69 имѣютъ своимъ содержаніемъ

библейскія и евангельскія сцены. Такія сцены ему, очевидно, удаваться не могли. — Небожители Стеена никогда не возбуждаютъ религіознаго умиленія.

Богоматерь на картинѣ графа Пининскаго — не святая, а простодушная и дебелая голландка; старуха, предлагающая Іосифу корзину съ яйцами, улыбается слишкомъ хитро и лукаво, собираясь, очевидно, его обсчитать; забавно хохочетъ и случайный посѣтитель-весельчакъ, виднѣющійся на заднемъ планѣ у двери, только что вышедшій, вѣроятно, изъ сосѣдняго кабачка.

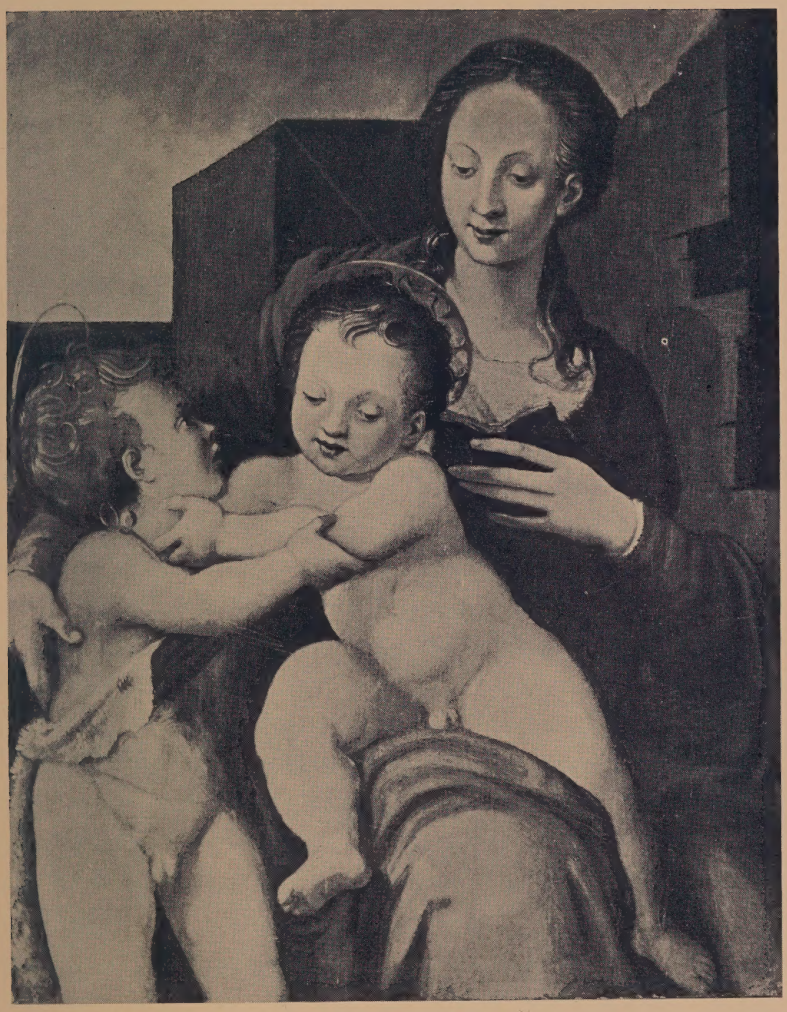
Въ тѣхъ грубоватыхъ реальныхъ формахъ, въ которыя священныя сцены всегда облекаются художникомъ, очень ясно проглядываютъ свойственный ему забавный комизмъ и беззаботная иронія, съ которой онъ смотрѣлъ на окружающую жизнь, — все та же веселая суета.

Бытовой жанръ представленъ въ собраніи гр. Пининскаго еще одной картиной того же Стеена, изображающей драку въ шинкѣ, прелестной сценкой Юдиѳи Лейстеръ и мушкатерами Питера Кодде; аллегорическій — оригинальнымъ для поэта пастушескихъ идиллій Николая Берхема апоѳеозомъ Вестфальскаго мира и портретный — двумя мужскими портретами ванъ деръ Хельста и Нетшера и двумя женскими — Мааса и Мусхера.

Значительно бѣднѣе галерея представителями остальныхъ европейскихъ школъ живописи, присутствіе которыхъ можетъ скорѣе быть объяснено случайной прихотью владѣльца, чѣмъ систематичностью вкуса. Таковы, напримѣръ, французы Коро и Руссо, русскіе — Айвазовскій и Верещагинъ и нѣмцы — Деннеръ и Фюгеръ, работы котораго масломъ, въ данномъ случаѣ портретъ старика, чрезвычайно рѣдки; онъ гораздо болѣе извѣстенъ какъ миніатюристъ.

Янъ Стеенъ: Рождество Христово.
(Собр. гр. Пининскаго).

J. Steen: La naissance du Christ.
(Coll. du comte Pininski).



Понтормо: Святое Семейство.
(Городской музей).

Pontormo: La Sainte Famille.
(Musée de la ville).

Англійская школа блещетъ въ собраніи графа Пининскаго болѣе количествомъ, чѣмъ качествомъ; нѣсколько женскихъ портретовъ внушаютъ основательное сомнѣніе въ подлинности. Одинъ только великолѣпный мужской портретъ Опи, написанный въ теплыхъ, сочныхъ тонахъ, съ большой выразительностью и присущимъ художнику, никогда своимъ оригиналамъ не льстившему, жизненнымъ реализмомъ — достоинъ занять мѣсто въ любомъ изъ европейскихъ музеевъ.

Собраніе графа Дѣдушицкаго. Семья Дѣдушицкихъ, кромѣ созданнаго однимъ изъ ея представителей первоклассnаго этнографическаго и зоологическаго музея, сыграла крупную роль въ научномъ и художественномъ собирательствѣ Львова. Особнякъ на Курковой улицѣ извѣстенъ прекрасной библіотекой, — почти исключительно польской, — коллекціями гравюръ и рукописей и небольшой картинной галереей, заключающей нѣсколько выдающихся произведеній.

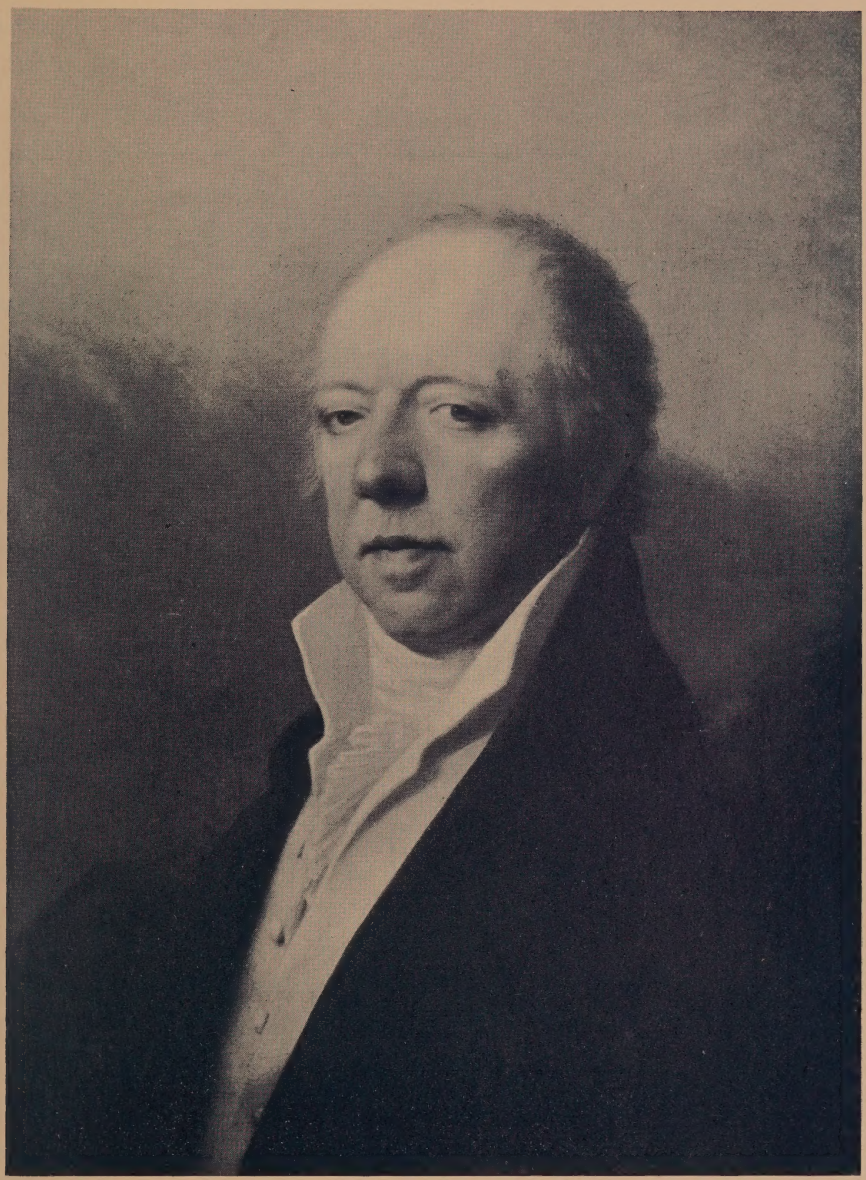
Особеннаго вниманія заслуживаютъ пять портретовъ, изъ которыхъ два парные — мужъ и жена — представляются произведеніями нѣмецкой школы XVI вѣка. По нѣсколько кукольной изысканности костюма, красочности тоновъ, ювелирнымъ украшеніямъ и величавому спокойствію выраженія, позы и колорита, они напоминаютъ портреты Хольбейновскаго направленія и выдаются настоящимъ владѣльцемъ собранія, ссылающимся на авторитетъ посѣщавшихъ его знатоковъ, за работу Лудгера то Ринга, т. е. Лудгера съ кольцомъ. Этотъ малоизвѣстный широкой публикѣ вестфальскій мастеръ XVI вѣка подписывалъ свои произведенія монограммой Л., заключенной въ кольцо.

Въ совершенно другомъ стилѣ, реально, широко, свободной размашистой кистью, съ явнымъ подражаніемъ манерѣ Франца Хальса, написанъ третій мужской портретъ, работы неизвѣстнаго мастера, выставившаго лишь монограмму „C. D. W.“.

Рядомъ съ нимъ виситъ портретъ какого-то художника. При первомъ на него взглядѣ, приходитъ на умъ имя Купецкаго. Владѣлецъ собранія признаетъ его, однако, за автопортретъ Якова ванъ Схуттена, по происхожденію голландца, но родившагося во Франціи и кончившаго жизнь въ Вѣнѣ придворнымъ живописцемъ и директоромъ Академіи.

Превосходно написанный Фюгеромъ предокъ Дѣдушицкихъ завершаетъ серію разсмотрѣнныхъ нами въ галереѣ представителей портретной живописи. Онъ изображаетъ важнаго барина въ аломъ бархатномъ камзолѣ, и нарядно выступаетъ на фонѣ пестрой зелени фламандской „verdure“, на которой онъ виситъ.

Изъ остальныхъ картинъ галереи отмѣчу лѣсной пейзажъ Хоббемовскаго настроенія; окрестности Брюсселя школы Момпера въ его оригинальной и нѣсколько условной манерѣ; озаренный свѣтомъ камина „intérieur“ ванъ деръ Пуля; интересную ферму Саверей, родственную по композиціи фермѣ того же мастера въ Румянцовскомъ музеѣ и nature morte Питера Класа въ обычныхъ для него сѣро-жемчужныхъ тѣневыхъ тонахъ. Удивительно, какъ въ изображеніи самыхъ обыденныхъ предметовъ, какъ покрытый бѣлой скатертью столъ, оловянное блюдо, кувшинъ, кусокъ хлѣба и разрѣзанный лимонъ, этотъ, входящій теперь въ большую моду, мастеръ умѣлъ достигать чудесной красочной симфоніи.



Фюгеръ: Портретъ неизвѣстнаго.
(Собр. гр. Пининскаго).

Fuger: Portrait d'un inconnu.
(Coll. du comte Pininski).

Собраніе Е. Домбчанской. Гораздо любопытнѣе обѣихъ предыдущихъ коллекцій третье Львовское частное собраніе — г-жи Елены Домбчанской. Это впечатлѣніе можетъ показаться неумѣстной позой на оригинальность, тѣмъ болѣе, что говорить о немъ можно только въ самыхъ общихъ чертахъ, — но оно совершенно правдиво и искренно.

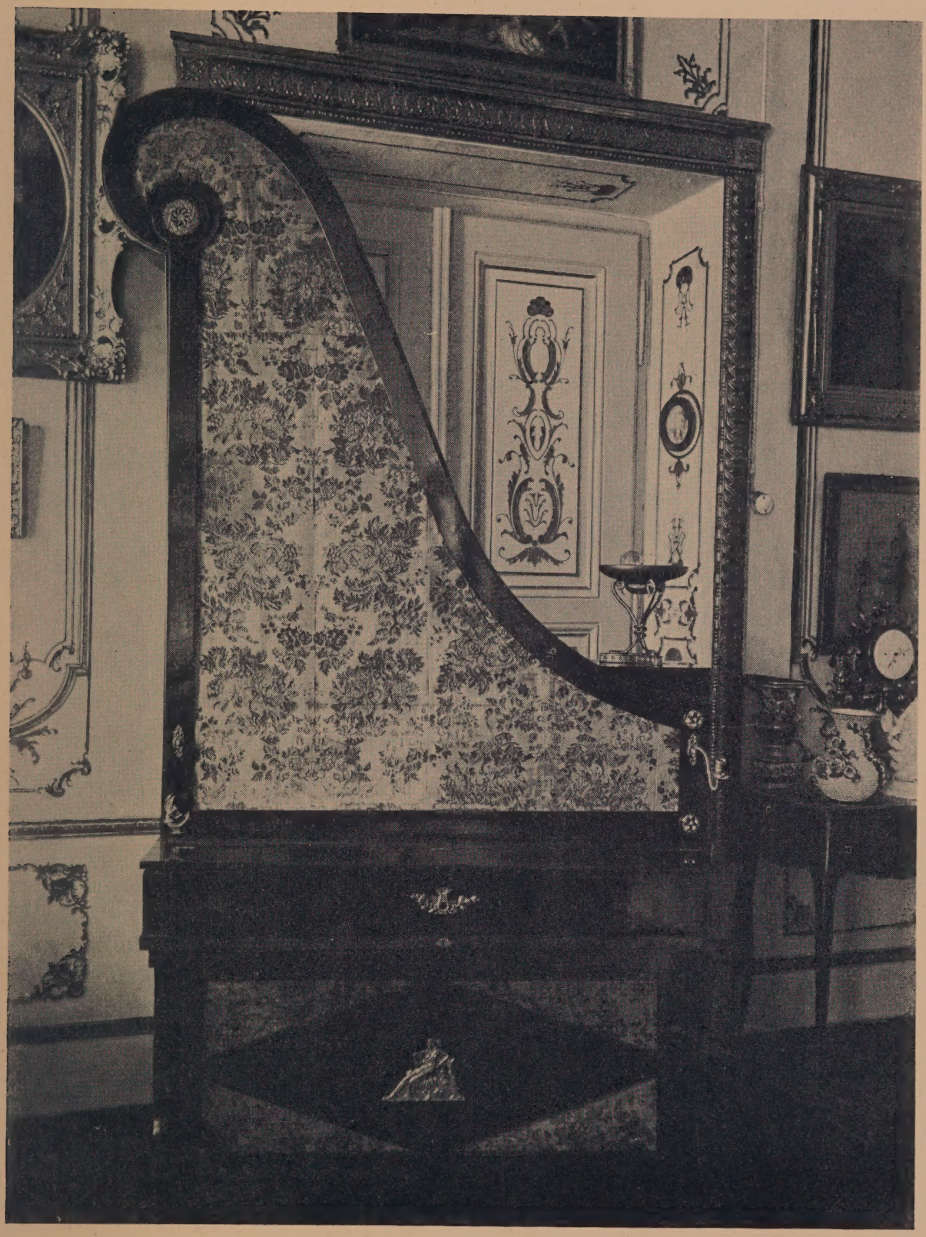
Великолѣпны нѣкоторыя изъ картинъ графовъ Пининскаго и Дѣдушицкаго; есть нѣсколько превосходныхъ предметовъ прикладнаго искусства и въ собраніи Лозинскаго, но подобными картинами и предметами искусства, и въ гораздо лучшихъ, несомнѣнно, экземплярахъ, мы сотни разъ любовались въ общественныхъ музеяхъ и частныхъ хранилищахъ. Собраніе Домбчанской поражаетъ „неизданностью“ цѣли и облика. Это — обстановка и вещи „Бидермейеровскаго“ стиля, и я полагаю, что уже одно это названіе, громадному большинству очень смутно знакомое, доказываетъ правильность только-что высказаннаго утвержденія.

„Bieder Meyer“ — значитъ по-нѣмецки „добропорядочный Мейеръ“, а это послѣднее имя служитъ, какъ извѣстно, наравнѣ съ другимъ столь же распространеннымъ именемъ „Шульца“, нарицательнымъ для всего нѣмецкаго бюргерства. Подъ стилемъ „Бидермейеръ“ разумѣется, такимъ образомъ, воплощеніе вкусовъ нѣмецкаго бюргера. Они выразились въ своеобразномъ воспріятіи и усвоеніи въ модахъ, обстановкѣ и домашнемъ обиходѣ стилей, господствовавшихъ во Франціи. Переходя съ опозданіемъ въ Германію, французскіе стили воспринимались, какъ вездѣ, сначала, высшими общественными классами и отъ нихъ, въ искаженныхъ уже формахъ, переходили въ нѣмецкое бюргерство, гдѣ подвергались новымъ искаженіямъ.

Опредѣленіе, хотя бы съ приблизительной точностью, эпохи начала Бидермейеровскаго стиля затруднительно, уже за отсутствіемъ спеціальныхъ по этому вопросу изслѣдованій, даже въ нѣмецкой литературѣ. Зачатки его проявляются, во всякомъ случаѣ, въ концѣ XVIII вѣка во всевозможнаго рода заимствованіяхъ въ предметахъ бюргерскаго обихода мотивовъ и темъ французскихъ „королевскихъ“ стилей. Самый этотъ обиходъ былъ, однако, еще слишкомъ незначителенъ и скроменъ для выраженія въ немъ болѣе или менѣе опредѣленнаго эстетическаго направленія. Нѣмецкое общество находилось въ то время въ жалкомъ состояніи, страдая отъ политической разрозненности страны, безобразной гнилости ея политическихъ учрежденій и недостатка національнаго единства.

Еще въ 1773 году писатель Гердеръ обращался къ императору Іосифу съ просьбой дать нѣмцамъ „одно отечество“, а Гете восклицалъ: „Германія, но гдѣ же она, я не могу найти этой страны“ и, обращаясь къ соотечественникамъ, прибавилъ: „Вы надѣетесь образовать изъ себя націю, — напрасно, но за то вы можете образовать свободныхъ людей“.

Говорить при такихъ условіяхъ о возможности распространенія въ XVIII столѣтіи „Бидермейеровскаго“ стиля, по нѣкоторымъ случайнымъ воспоминаніямъ того времени, едва-ли основательно. Вѣрнѣе отнести его начало къ эпохѣ окончанія Наполеоновскихъ войнъ, когда введенныя въ большинствѣ нѣмецкихъ государствъ конституціи расширили значеніе высшаго нѣмецкаго бюргерства, давъ ему въ руки оружіе, устрашавшееe водворившееся въ то время полицейское государство. Это возросшее значеніе бюргерства и могло предоставить ему возможность



Клавикорды.
(Собраніе г-жи Домбчанской).

Clavecin.
(Collection M-me Dąbczanska).

проявить извѣстнымъ, по крайней мѣрѣ, образомъ свою самостоятельность въ личныхъ вкусахъ и „отразить“ или скорѣе „разложить“ въ нихъ стиль первой Имперіи. Ближайшее ознакомленіе съ характерными чертами произведеній этой эпохи приводитъ, однако, къ заключенію, что національнаго въ „Бидермейеровскомъ“ стилѣ одно только имя и что примѣръ и въ этомъ отношеніи, какъ и во всѣхъ остальныхъ, указанъ былъ Франціей.

Созданная Великой Революціей французская буржуазія, лишенная вѣковыхъ и наслѣдственныхъ традицій, цѣнила искусство лишь постолько, посколько оно удовлетворяло непосредственнымъ потребностямъ современной жизни. Не успѣвъ, при этомъ, выработать въ себѣ вкуса и тонкаго пониманія красоты, представители вновь образованнаго во Франціи третьяго сословія бросились, за отсутствіемъ самобытности, на эклектическія формы элементовъ прошлаго, стремясь быть современниками всѣхъ вѣковъ, кромѣ своего собственнаго. Это направленіе общественныхъ вкусовъ, захватившее и другія сословія французскаго общества, создало, особенно въ предметахъ прикладного искусства, смѣсь самыхъ разнообразныхъ формъ, частью заимствованныхъ изъ эпохъ непосредственнно предшествовавшихъ,—Первой Имеріи и „Королевскихъ“, — частью навѣянныхъ современными романтическими мотивами. Съ такой странной смѣсью всевозможныхъ французскихъ стилей, нерѣдко къ тому же искаженныхъ безвкусными наростами національнаго происхожденія, мы встрѣчаемся въ „Бидермейеровской“ эпохѣ, произведеніями которой окружена наша Львовская собирательница.

Это стулья и кресла со спинками, напоминающими готическіе порталы и окна, часы подъ стеклян-

ными колпаками съ ампирными фигурами на рокальистыхъ пьедесталахъ, вышивки по канвѣ съ изображеніями храбрыхъ рыцарей, вѣера съ контурами Храмовъ Дружбы изъ серебряныхъ блестокъ, столики ампирной формы на согнутыхъ лапкахъ, стиля Людовика XV, шкафики Булль начала XIX столѣтія, мѣшечки изъ разноцвѣтнаго бисера, большіе овальные медальоны съ сантиментальными надписями, окаймленными Louis XVI'ными бантами, кашемировыя шали, переливчатыя шелковыя матеріи съ широкими полосами, разукрашенными крупными цвѣтами, клавикорды съ обитой букетами крышкой, портреты прабабушекъ, рисованные акварелью мѣстными Соколовыми и А. Брюлловыми, и т. д., въ безконечнѣйшемъ разнообразіи повседневной обстановки, не поддающемся ни подробному перечисленію, ни точному описанію. Вся эта стильная безстильность не лишена своеобразной оригинальности, особенно въ цѣломъ своемъ обликѣ; въ этой безвкусицѣ есть своя особая гармонія.

Эпоха „Бидермейеръ" уже отдѣлена отъ нашей современности цѣлымъ міромъ измѣненныхъ понятій, — все то, что въ ней нравилось и трогало до слезъ, вызываетъ въ насъ улыбку, но эта улыбка намъ дорога уже потому, что мы разучились улыбаться. И не далеко, быть можетъ, то время, когда мы будемъ находить, что и въ ней таится какая-то своеобразная прелесть, что люди, ее создавшіе, жили полнѣе, чѣмъ мы, что ярче свѣтило для нихъ солнце.

Въ собраніи г-жи Домбчанской, кромѣ Бидермейеровской обстановки, имѣется еще превосходная библіотека, представляющая, къ тому же, интересъ не только узко-національный, какъ всѣ прочія Львовскія книгохранилища, а общій. Она состоитъ изъ дорогихъ и рѣдкихъ книгъ по искусству, исторіи и ли-

Лидеръ: Княгиня Меттернихъ.
(Собр. г-жи Домбчанской).

Lieder: La princesse Metternich.
(Coll. M-me Dąbczanska).

тературѣ, особенно французскаго XVIII вѣка. Въ высшей степени интересны также коллекціи автографовъ, въ томъ числѣ нѣсколькихъ русскихъ знаменитостей, гравюръ, рисунковъ, „форзацовъ“, — бумажныхъ обложекъ и переплетныхъ покрышекъ XVII и XVIII вѣковъ, — роскошныхъ штофныхъ матерій тѣхъ же эпохъ и т. д.

Всѣ эти любопытныя собранія — плоды долголѣтнихъ усилій — составлены съ замѣчательной любовью, знаніемъ, вкусомъ, опытомъ и чисто мужской энергіей и настойчивостью.

Въ старое время домъ нашей просвѣщенной Львовской собирательницы былъ бы роскошнымъ дворцомъ, изъ котораго, — подобно своимъ предшественницамъ по любви къ искусству и тонкому его пониманію, Габріеллѣ Бурбонской, Маргаритѣ Австрійской, Аннѣ Бретонской, Изабеллѣ д'Эсте и многимъ другимъ, — она создала бы умственный центръ, гдѣ бы любили и цѣнили прекрасное. Люди таланта, свѣтила знанія и ума находили бы тамъ щедрое гостепріимство и восторженный пріемъ. Знаменитые поэты воспѣвали бы въ восторженныхъ стихахъ вкусъ и изящество просвѣщенной покровительницы искусства и разносили бы ея славу далеко за предѣлами родины. Такіе же знаменитые художники считали бы за честь писать ея портреты или расписывать стѣны ея хоромъ.

Времена круто измѣнились. Роскошныя хоромы превратились въ скромные покои, безсмертныя творенія Возрожденія — въ воплощенія бюргерскаго вкуса, а вдохновенныя произведенія поэтовъ — въ скромный очеркъ заѣзжаго туриста...

„Радуется купецъ, прикупъ сотворивъ и кормчій въ отишье приставъ и странникъ въ отечество свое пришедъ; также радуется книжный списатель дошедъ конца книгамъ".

Такъ заключаетъ свою лѣтопись Лаврентій „мнихъ". Мнѣ остается послѣдовать примѣру этого „худого, недостойнаго и многогрѣшнаго Божьяго раба". Прежде, однако, чѣмъ это сдѣлать, считаю своимъ священнѣйшимъ долгомъ выразить безконечную признательность нѣкоторымъ изъ видныхъ Львовскихъ дѣятелей въ области искусства, просвѣщенному содѣйствію которыхъ я исключительно обязанъ ознакомленіемъ съ исторіей и достопримѣчательностями города.

Въ этомъ отношеніи, дѣятельная помощь и неисчерпаемая любезность ученаго хранителя городского архива доктора Чоловскаго, несравненнаго знатока Львовской старины и автора многочисленныхъ изслѣдованій, были для меня особенно цѣнны. Покорнѣйше прошу, равнымъ образомъ, принять выраженіе той же признательности президента города Рутовскаго, директора Національнаго музея Свѣнцицкаго, консерватора музея Осолинскихъ, доктора Коллара и столь радушно открывшихъ мнѣ двери своихъ художественныхъ собраній, Львовскихъ любителей: г-жу Домбчанскую и графовъ Пининскаго и Дѣдушицкаго.

Въ польскихъ нравахъ свято хранятся благородныя традиціи широкаго славянскаго гостепріимства, и я имъ пользовался часто въ сѣверо-западномъ краѣ, на Волыни, въ губерніяхъ Царства Польскаго — пользовался имъ и въ Галиціи, въ совершенно исключительныхъ, къ тому же, условіяхъ. Мнѣ хочется вѣрить, что этой исключительности я обязанъ не однимъ интересамъ искусства, парящимъ надъ политической рознью.

Судьбы народовъ слагаются изъ совокупности внѣшнихъ условій, многообразныхъ и измѣнчивыхъ, среди которыхъ имъ приходится дѣйствовать, — изъ ряда счастливыхъ и неудачныхъ сочетаній. Въ сочетаніяхъ и условіяхъ, вызвавшихъ многовѣковую борьбу двухъ славянскихъ народовъ, на которую такъ безумно растрачены ихъ матеріальныя и духовныя силы, наступаетъ великій переломъ. — Мѣняются символы политическаго мышленія, озаряя отвлеченную мысль лучемъ проникновеннаго чувства; смолкаютъ соціальныя розни передъ національной опасностью; на кровавую страду шлетъ истерзанная Польша своихъ доблестныхъ витязей. Въ этой алой крови, ими самоотверженно пролитой подъ стягомъ Россіи на старой польской землѣ, таится незримо свѣтъ грядущаго мира, — братство сердца и разума. И затмитъ этотъ свѣтъ наше вѣковое „нелюбье“...

Вечеромъ, бродя по улицамъ города, я зашелъ въ древній костелъ. Въ полумракѣ мечтательныхъ тѣней еле обрисовывались согбенныя фигуры молящихся; одинъ только ксендзъ, произносившій вдали задушевную проповѣдь, блисталъ особенно ярко въ своей серебряной ризѣ, залитой свѣтомъ престола. Онъ говорилъ о братской любви и терпимости.

— „Богъ одинъ“, повторялъ онъ, въ своемъ страстномъ призывѣ „у Поляковъ и у Русскихъ“.

Свѣтлое знаменіе времени! — Одинъ Богъ и... одна, можетъ, родина, связанная единой любовью...

Надгробная плита Ивана Ѳедорова.

ИСТОЧНИКИ.

Łoziński. Sztuka Lwowska w XVI i XVII wieku. Львовъ. 1901.

Łoziński. Patrycyat i Mieszczaństwo Lwowskie w XVI i XVII wieku. Львовъ, 1902.

Эти два превосходныхъ изслѣдованія покойнаго ученаго послужили мнѣ главнѣйшими источниками для изученія жизни стараго Львова и его историческихъ памятниковъ. Обладая громадной эрудиціей и мастерски владѣя перомъ, Лозинскій, въ цѣломъ рядѣ талантливыхъ трудовъ, всесторонне освѣтилъ жизнь старой польской Галиціи, ознакомиться съ которой безъ его помощи, едва ли возможно.

Въ моемъ очеркѣ повторены нѣкоторые изъ имѣющихся въ „Sztuka Lwowska“ воспроизведеній по рисункамъ, любезно предоставленнымъ мнѣ докторомъ Чоловскимъ.

Czołowski. Lwów za ruskich czasów. Львовъ, 1891.

Jaworski. Lwów stary i wczorajszy. Львовъ, 1911.

Jaworski. Przewodnik po Lwowie.

„Sztuka“. Miesięcznik illustrowany. Львовъ 1911—1912. Въ трехъ частяхъ.

Katalog illustrowany wystawy sztuki polskiej od roku 1764—1886. Львовъ, 1894.

Teka konserwatorska. Львовъ, 1892.

Sprawozdania dyrekcyi muzeum miejskiego we Lwowie. 1913.

Wiadomość historyczna o pasiarni Radziwillowskiej w Slucku. Краковъ, 1894.

Moderne illustrirte Zeitung. Reise und Sport. Galizien. Wien.—Berlin. 1913.

Зубрицкій, Д. Исторія древняго Галицкаго русскаго княжества. 1852.

Зубрицкій, Д. Критико-историческая повѣсть временныхъ лѣтъ Червонной Руси. М. 1845.

Архивъ юго-западной Россіи ч. 1, т. XI. Кіевъ, 1904.

Крыловскій, А. Львовское Ставропигійское братство. Кіевъ 1904.

Юбилейное изданіе въ память 300-лѣтія основанія Львовскаго Ставропигійскаго братства. Львовъ, 1886.

Дуда, С. Иллюстрированная Народная исторія Руси. Львовъ, 1903.

Мончаловскій, О. Святая Русь. Львовъ, 1914.

Старинніи русскіи городы Перемышль, Галичъ, Львовъ. 1903.

Свѣнцицкій. Ілюстрований провідник по національнімъ музееви у Львові. Львовъ, 1913.

Крещеніе Господне, каменная группа XVII в. Рынокъ, № 23.
Le Baptême du Christ (sculpture en pierre). Place du Marché, № 23.

Армянскій надгробный памятникъ.

Monument funéraire arménien.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕНЪ.

Августъ II—34.
Августъ Сильный—84, 101.
Айвазовскій—122.
Анна Бретонская—129.
Анчовскіе—47, 70—73, 80.

Балабанъ—55.
Бамбоччо—85.
Бандинелли—75, 76, 81, 82.
Барбонъ—39, 52, 74, 81.
Борковская—64.
Баторій, Стефанъ—34, 47, 98, 104.
Баччарелли—85, 104.
Бевилаква—71, 72.
Белла—106.
Беллини—117.
Беллона—73.
Беллотто—85, 104, 105, 106.
Бенуа—105, 106.
Бернини—69.
Берхемъ—121, 122.
Бетюнъ—100.
Бидермейеръ—125—128.
Блумартъ—85.
Боймы—41, 46—50, 57, 77, 80, 81.
Болеславъ Тройденовичъ 11, 13.
Борромини—69.
Борсукъ—96.
Боттичели—117.
Брандъ—87, 89.
Брода—30.
Брюлловъ, А.—128.
Буассьё—84.
Булль—128.

Вазари—119.
Ванно—99—101.
Ванъ-Дейкъ—39, 84.
Ватто—85.
Вашонъ—101.
Верещагинъ—122.
Верроккіо—117.
Видмары—44, 99, 100.
Вильгельмъ Австрійскій, кн.—14.
Винчи Леонардо—39.
Виньола—39.
Виттъ де—63, 79.
Вишневецкіе, кн.—20.
Владиміръ Святой—8, 9.
Владиміръ Ярославовичъ—10.
Войнаковскій—87.
Вольфовичи—31, 82, 90, 92, 93.
Вуверманъ—88.

Габріелла Бурбонская—129.
Ганель—70, 81.
Гердеръ—126.
Гёте—126.
Гирландайо—117.
Годуновъ—51.
Гойенъ ванъ—120, 121.
Головкинъ—52.
Гоццоли—117.
Грабовскій—33.
Грасси—85.
Григоровичъ—32, 33.

Давидъ, художн.—107.
Даніилъ Романовичъ—11, 12, 24.
Деннеръ—122.
Джорджоне—104.
Діана—77.
Домбчанская—125, 128, 130.
Дорингъ—78.
Дубовицкіе—47, 75, 76, 80.
Дуда—134.
Дюжарденъ—120.
Дюреръ—109.
Дѣдушицкіе, гр.—123—125, 130.

Жераръ—104, 106, 107.
Жолкѣвскій—44.

Запалы—45.
Заремба—32.
Зельманъ—19.
Зубрицкій—134.

Игнатьевъ—52.
Игорь—9.
Изабелла д'Эсте—129.
Изаровичъ—81.
Иннокентій III—10.
Іоаннъ Калита—13.
Іорданъ—84.
Іосифъ, имп. 20, 126.

Казиміръ Великій 11—14, 16, 26, 37, 56.
Кампіани—40—43, 50, 80—82.
Каналетто (см. Беллотто).
Карлъ XII—35.
Карлъ-Людвигъ—79.
Кастельсъ—84.
Кауфманъ—84.
Каффьери—99.
Кейпъ—120, 121.
Кессель—84.
Класъ—124.
Климентъ VII—55.
Кодде—121, 122.
Колларъ—130.
Корнякты—47, 50, 51, 55, 74, 80, 81.
Коро—122.
Коссакъ—87.
Красовскій—39, 52, 54, 70, 71, 81, 82.
Крыловскій—134.
Купецкій—84, 124.

Лабенвольфъ—44.
Лаврентій, монахъ—130.
Лампи—85.
Левъ Даніиловичъ—24, 114.
Лейстеръ—121, 122.
Леопольскій—87.
Лесёръ—87.
Липпи—117.
Ліотаръ—104.
Лозинскій—34, 81, 89, 96, 98, 99, 101, 102, 125, 133.
Лопушанинъ—50, 51.

Лудгеръ—123.
Лукутинъ—99.
Любартъ, кн.—11.
Любомірскіе, кн.—19, 77, 103.
Людовикъ Венгерскій—14.

Маасъ—121, 122.
Мазаччо—117.
Мараттъ—84.
Маргарита Австрійская—129.
Марія д'Аркэнъ—100.
Марія Людвиговна—99.
Марія Терезія—20, 104.
Мартены—99.
Массари—77, 81, 82.
Мезеры—93, 94.
Меньшиковъ—52.
Меро—94.
Мессонье—84, 99.
Миньяръ—84, 99.
Миръ, гр.—78.
Михайловскій—87.
Могилы—51, 54, 59.
Моджарскій—95, 96.
Молинари—87.
Момперъ—124.
Мончаловскій—134.
Мусхеръ—122.

Наглеръ—100.
Наполеонъ—126.
Нееръ ванъ деръ—120, 121.
Нетшеръ—121, 122.
Норбленъ—85.

Овидій—55.
Олегъ—9.
Опольскій, кн.—14.
Орловскій—87.
Осолинскіе—103, 106, 114, 130.
Острогорская—31.
Острожскій, кн.—61.

Павелъ Римлянинъ—39, 42, 52, 56, 81.
Палладій—39.
Папара—33.
Перроно—84.
Перуджино 118—120.
Петіонъ—94.
Петръ Великій—16, 52, 59.
Петръ Италіанецъ—39.
Пининскій, гр.—90, 117, 118, 120, 122, 123, 130.
Пиноцци—81, 82.
Піаццетта—84.
Плонскій—87.
Поллайюоло—117.
Понтормо—85.
Пуленбургъ—85.
Пуль—124.
Путенъ—84.
Пфистлеръ—42, 48.

Радзивиллы, кн. 95, 96, 101, 104, 133.
Рафаэль—85.
Рекамье—107.
Рейсдали—120, 121.
Рейханъ—87.
Рембрандтъ—84.
Риккарди—72.
Риччи—84.
Роберъ Гюберъ—64.
Родаковскій—87.
Романъ, князь —10—12.
Россели—117.
Рубенсъ—84.
Румянцевъ, гр.—124.
Руссо—122.

Рустемъ—87.
Рутовскій—130.

Саверей—124.
Салькенъ—85.
Сангушко, кн.—19.
Сапѣги, кн.—20.
Свѣнцицкій—130, 134.
Семирадскій—87, 89.
Сигизмундъ I—34.
Сигизмундъ III—101, 104.
Скарга—34.
Собѣскій—34, 74, 75, 80—82, 100, 104.
Соколовъ—128.
Станиславъ-Августъ—85, 92.
Стаховичъ—87.
Старженская, гр.—104, 106.
Стеенъ—120—122.
Схуттенъ—124.
Сѣнявскій—52.
Сѣраковскій—87.

Тенирсъ—121.
Тепа—87.
Тинторетто—104.
Томашева—34.
Трубниковъ—64.

Фогель—87.
Фра Беато—64.
Фриммель—84, 85.
Фричанка—32.
Фюгеръ—122, 124.

Хальсы—121, 124.
Хельмонскій—87.
Хельстъ—121, 122.
Хербуртъ—44.
Хмѣльницкій—35.
Хоббема—124.
Ходкевичъ, гетманъ—60.
Ходовецкій—85.
Хольбейнъ—39, 123.

Чарторыйскіе, кн.—20, 93.
Чоловскій—130, 133.

Шараневичъ—112.
Шевченко—112, 114.
Шептицкіе, гр.—20, 107, 108, 112.
Шиттеръ—93.
Шольцы—47, 57, 58, 75, 76, 80—82.
Шульцъ—125.
Шумлянскій—33, 50.

Эттингеръ—106.
Этьенъ—91.

Юрій Львовичъ, кн.—11.
Юрій II, кн.—12.

Яблоновская—44.
Яворскій—133.
Ягелло, король—14, 15, 34, 104.
Ядвига, королева—14, 15.
Яковичъ—84.
Янсенсъ—84.
Янъ Казиміръ—34, 99.
Ярополкъ—9.
Ярославъ Мудрый—9.
Ярославъ Осмомыслъ—9.

Ѳедоровъ Иванъ—60, 61, 132.
Ѳеодоръ Іоанновичъ—51, 54.

ОГЛАВЛЕНІЕ ТЕКСТА.

Очеркъ исторіи Галицкой Руси 7

Очеркъ исторіи Львова 23

Церкви. Костелы. Часовни 37

Соборъ и капелла Кампіани 40
Капелла Боймовъ 46
Успенская церковь 50
Костелы Бернардинцевъ и Бенедиктинокъ 56
Алтари церквей св. Николая и Маріи Магдалины . 57
Церковь Базиліанъ 59
Костелъ Іезуитовъ и церковь св. Параскевы 61
Костелъ Доминиканцевъ и церковь св. Юра 63

Дворцы. Дома. Улицы. Армянскій соборъ. Синагога. Общіе выводы 68

Домъ Анчовскаго 70
Домъ Собѣскаго 74
Дома Шольца, Бандинелли, Дубовицкаго и др. . . 75
Улицы, Армянскій соборъ, Синагога 77
Общіе выводы 79

Львовскіе музеи 83

Музей Художественно-Промышленный 83
Собраніе Лозинскаго 96
Музей Осолинскихъ и Любомірскихъ 103

Музей Шептицкаго 107
Музей Ставропигіи, Русскаго Народнаго Дома и Шевченко 112

Частныя собранія 116

Собраніе графа Пининскаго 117
Собраніе графа Дѣдушицкаго 123
Собраніе Е. Домбчанской 125

Источники 132

Указатель именъ 135

ОГЛАВЛЕНІЕ ИЛЛЮСТРАЦІЙ.

1. Архистратигъ Михаилъ . . . . . 6 — 7
2. Рынокъ. Старые дома . . . . . 12 — 13
3. Часовня Трехъ Святителей. Порталъ . . . . . 18 — 19
4. Домъ Собѣскаго. Аттикъ . . . . . 26 — 27
5. Краковская улица. Желѣзная дверь . . . . . 30 — 31
6 и 7. Улица Боймовъ. — Армянская улица . . . . 30 — 31
8. Капелла Боймовъ. Алтарь . . . . . 34 — 35
9. Соборъ. Памятникъ епископа . . . . . 38 — 39
10. Тоже. Капелла Кампіани . . . . . 40 — 41
11. Тоже. Внутренность капеллы . . . . . 42 — 43
12. Тоже. Памятникъ Яблоновской . . . . . 44 — 45
13. Капелла Боймовъ. Внѣшній видъ . . . . . 46 — 47
14. Тоже. Деталь . . . . . 46 — 47
15. Тоже. Внутренній куполъ . . . . . 48 — 49
16. Успенская церковь . . . . . 50 — 51
17 — 19. Тоже. Фризы и боковыя стѣны . . . . . 50 — 51
20. Часовня трехъ Святителей. Внѣшній видъ . . . 52 — 53
21. Костелъ Бернардинцевъ . . . . . 54 — 55
22. Тоже. Внутренность костела . . . . . 54 — 55
23. Церковь св. Маріи Магдалины. Алтарь . . . . 56 — 57
24. Церковь Базиліанъ . . . . . 58 — 59
25. Церковь св. Юра . . . . . 60 — 61
26. Тоже. Фасадъ . . . . . 60 — 61
27. Капелла Боймовъ. Семейный памятникъ . . . . 62 — 63

28. Костелъ Доминиканцевъ . . . . . 64 — 65
29. Тоже. Внутренность костела . . . . . 66 — 67
30. Тоже. Памятникъ Борковской . . . . . 66 — 67
31. Рынокъ. Домъ Анчовскаго . . . . . 70 — 71
32 и 33. Тоже. Детали дома . . . . . 70 — 71
34. Тоже. Обрамленіе оконъ . . . . . 72 — 73
35. Тоже. Домъ Собѣскаго. Гостиная . . . . . 74 — 75
36. Тоже. Домъ кн. Любомірскихъ . . . . . 74 — 75
37. Тоже. Домъ № 28 . . . . . 78 — 79
38 и 39. Улица 3-го мая.—Барельефы домовъ . . . 78 — 79
40. Улица Скарбковская. — Еврейскій дворикъ . . . 80 — 81
41. Городской музей. Норбленъ: Сельскій праздникъ 84 — 85
42. Тоже. Мервартъ: Изверженіе вулкана . . . . . 86 — 87
43 и 44. Тоже. Матейко: Пейзажъ. — Леопольскій: Поэтъ Клоновичъ на смертномъ одрѣ . . . 86 — 87
45. Тоже. Хельмонскій: Передъ битвой . . . . . 88 — 89
46 и 47. Тоже. Вазы зав. Вольфа. — Сервизъ Имп. зав. 92 — 93
48. Тоже. Кровать и шкафъ Данцигской работы . 92 — 93
49. Тоже. Слуцкіе пояса . . . . . 96 — 97
50. Собраніе Лозинскаго. Оружіе . . . . . 98 — 99
51. Тоже. Гостиная . . . . . 102 — 103
52. Тоже. Уголокъ гостиной . . . . . 102 — 103
53. Городской музей. Жераръ: Гр. Старженская . . 106 — 107
54. Музей Шептицкаго: Икона галиційскаго письма 108 — 109
55. Собраніе гр. Пининскаго. Хельстъ: Портретъ . 116 — 117
56. Тоже. Опи: Портретъ . . . . . 116 — 117
57. Тоже. Перуджино: Распятіе . . . . . 118 — 119
58. Тоже. Стеенъ: Рождество Христово . . . . . 122 — 123
59. Городской музей. Понтормо: Св. Семейство . . 122 — 123
60. Собраніе гр. Пининскаго. Фюгеръ: Портретъ . 124 — 125
61. Собраніе г-жи Домбчанской. Клавикорды . . . 126 — 127
62. Тоже. Лидеръ: Портретъ кн. Меттернихъ . . . 128 — 129
63. Надгробная плита на могилѣ Ѳедорова 134
64. Рынокъ, № 23. Каменная группа XVII в. . . . 134 — 135
65. Армянскій соборъ. Надгробный памятникъ . . . 134 — 135

ТОГО ЖЕ АВТОРА.

Русскія иллюстрированныя изданія. Спб. 1898.
Распродано.

Русскій книжный знакъ. Спб. 1902.
Распродано.

I. Русская карикатура. В. Ф. Тиммъ. Спб. 1911.
Распродано.

Русская жизнь въ эпоху Отечественной войны. Спб. 1912.
Распродано.

II. Русская карикатура. Отечественная война. Спб. 1912.
Распродано.

III. Русская карикатура. А. О. Орловскій. Спб. 1913.
Ц. 4 р. 50 к.

Русская и иностранная книга XV—XIX в. Спб. 1914.
Ц. 3 р.

Памяти прошлаго. Спб. 1914. Ц. 5 р.

89-B2947

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00112 4086

ЦѢНА
ШЕСТЬ
РУБЛЕЙ.